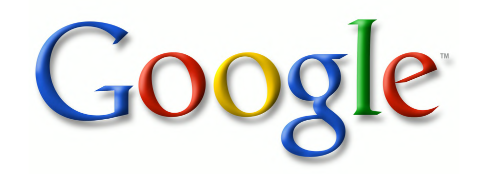






OBRAS COMPLETAS

DEL DOCTOR

D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

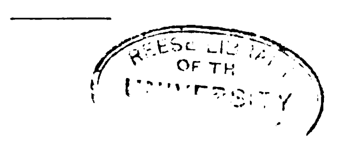
CATEDRÁTICO QUE FUÉ DE LITERATURA
en la Universidad de Barcelona

Coleccionadas por el Dr. D. MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO
de la Real Academia Española

TOMO QUINTO

OPÚSCULOS LITERARIOS

SEGUNDA SERIE



BARCELONA
LIBRERÍA DE ÁLVARO VERDAGUER,
Rambla del Centro.

1893.

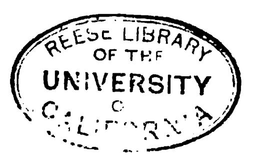
OBRAS COMPLETAS

DEL

Dr. D. Manuel Milá y Fontanals.

TOMO QUINTO.

FIN DEL ÍNDICE



ARTE DE HABLAR EN PÚBLICO

por el abate Bautain.

El autor de este tratado de oratoria, uno de los individuos más respetables y que figura entre los tres ó cuatro oradores y pensadores más eminentes del clero francés, al cabo de cuarenta años de continua práctica en el arte de decir que principalmente como catedrático y predicador ha ejercitado, ha querido comunicar á sus sucesores los secretos de la profesión en que tanto ha sobresalido. A cuantos estén en disposición de recibirlo quiere dispensar el mismo servicio que reconoce haber él debido al célebre Villemain al comenzar su carrera. Propónese, en cuanto es posible, enseñar lo que los libros no enseñan y comunicar lo que un maestro comunica confidencialmente á sus discípulos.

Dicho está que la obra de Bautain es la antítesis de un tratado formal y didáctico y que, como él mismo advierte, no se propone añadir una nueva retórica á las innumerables que desde Aristóteles acá se han escrito. Acostumbrado, empero, á estudiar de lleno los objetos, metódico en alto grado á fuer de buen profesor, provisto de un gran caudal de ideas fijas y profundas y de variadísimos conocimientos que conserva en fórmulas exactas y breves, como aroma reducida á la quinta esencia, derrama mucha mayor suma de enseñanza y de teoría que la contenida en otros tratados en apariencia más científicos: lo cual no le impide tampoco desplegar acá y allá una imaginación lozana, extraviarse momentáneamente por apacibles veredas, hablar á menudo y con no menos modestia que sinceridad de su propia carrera de orador, y descubrir el fondo de un alma tan rica y

amable como limpia. En resolución, sin que lo admiremos todo, sin que gustemos de lo que nos parece alguna vez abuso de lenguaje, ya metafísico, ya fisiológico, tenemos este tratado por un libro precioso y como hay pocos.

Los capítulos que en la segunda parte (la cual trata de la composición oratoria, así como la primera de las cualidades ó disposiciones del orador) destina á la concepción del asunto que precede á lo que llama incubación y organogenesia de la idea, se recomiendan por lo original y por lo interesante. Divide dicha concepción en directa é indirecta, entendiendo por la primera, que llama método por excelencia, la comunicación directa de nuestro espíritu con el objeto inteligible, sin que se demande auxilio á lo que los otros han pensado acerca de él; método que, según advierte, sólo es propio de los principales ingenios, antorchas del mundo intelectual, que piensan para los demás hombres. El segundo método, que es el indirecto, el conveniente á la generalidad de escritores y oradores, para ser eficaz, debe consistir, no en una simple aglomeración de pensamientos ajenos, sino en una elección y coordinación íntima de lo mejor, de lo más exquisito y conducente que sobre el asunto se ha dicho. No se olvida luego el autor del *Arte de hablar en público*, de la preparación moral y aun de la física, inmediata á la improvisación oratoria, y cuenta de sí mismo que alguna vez se ha preparado dormitando, y añade también un capítulo para enseñar lo que debe hacerse después de haber pronunciado el discurso.

Como antes hemos ya insinuado, la unidad de esta obrita no le impide que como de paso, pero dejando profundas huellas, presente mil ideas excelentes sobre filosofía, literatura, bellas artes, educación, etc. Y para que no se crea que cedemos al entusiasmo de una reciente lectura, recordaremos que el escritor didáctico de música Ortigues ha hallado en algunas líneas de la obra de Bautain lo más substancial de sus propias teorías sobre la articulación, el ritmo y otros puntos,

manifestándose en gran manera complacido de esta coincidencia, ya sea casual, ya debida al estudio de las investigaciones que antes había dado al público.

A bien que es fácil dar alguna muestra que pruebe á nuestros lectores el mérito del escrito del orador francés. Dos escogeremos: el primero como ejemplo de la manera con que desentraña lo más recóndito de la materia; el segundo no ciertamente por su novedad, sino porque nunca es inútil recordar las ideas sobre que versa.

«El buen juicio, dice al tratar de esta cualidad entre las necesarias al orador, es un acto instintivo de una razón recta por la cual discierne, con la rapidez del sentimiento, y por una especie de gusto, lo que conviene ó no conviene á una situación dada. Es una apreciación súbita de mil relaciones que debe hacer en cada frase el que habla, y debe hacerla en razón de la circunstancia y cuando en el calor de la acción ó por el efecto general del discurso que jamás se puede apreciar exactamente por el solo plan, pero que se declara en el mismo momento, es necesario atinar de pronto con la idea en que debe insistirse, ó la que debe rechazarse, la parte que debe extenderse y la que debe abreviarse. Luego habrá un nuevo pensamiento que se presenta y al que hay que dar forma conveniente, el desenvolvimiento de otro que es necesario reducir á justos límites, un afecto particular que puede excitarse de paso sin perder de vista el movimiento general, una digresión que puede aventurarse sin perder el hilo conductor del laberinto que debe cogerse de nuevo á tiempo oportuno... todo esto debe ser juzgado, decidido, ejecutado en el mismo momento mientras el discurso va siguiendo su curso. Lo propio sucede con respecto á la forma del discurso ó elocución. ¡Cuántas razones de decoro moral ó literario que respetar! aquí una expresión aventurada que se nos viene á los labios y que es preciso rechazar, allí una frase ambigua que no puede admitirse, una palabra trivial á que tampoco debemos dar cabida, ó bien una

frase empezada con cierta audacia, de que no se adivina al principio la salida, mientras se termina el desarrollo de un período con la vista fijada en el pensamiento que sigue inmediatamente y en el vínculo que la une al anterior pensamiento que acabamos de expresar.»

Véase ahora lo que dice al tratar de la adquisición de los conocimientos y después de haber hablado de cuanto conviene reducir los que hayamos atesorado á ideas generales y comprensivas: «Esto es lo que no se atiende bastante en nuestros días en que tanto predomina la materia, en que se da más valor á la letra que al espíritu, de manera que en la instrucción y en las cosas espirituales como en todo lo demás se prefiere la cantidad á la calidad.—Por el especioso pretexto de preparar temprano los jóvenes á su futura profesión en la sociedad y de formar lo que se llama hombres especiales, se les aplica desde la edad más tierna á los fenómenos que ocupan los sentidos y la imaginación sin excitar el pensamiento y sobre todo sin conducir el espíritu á su interior y sobre sí mismo para enseñarle á conocerse, á dirigirse y á poseerse: lo que seguramente no vale menos que el conocimiento y la posesión de los demás objetos.... En el día cualquier ciencia que no corresponda directa ó indirectamente á una necesidad ó á un goce material, es decir, á algo positivo, que tal es la palabra favorita, se desprecia, se conculca ó á lo menos se olvida. De ello es triste ejemplo la filosofía. Es verdad que lo ha merecido por sus extravíos y extravagancias de los últimos tiempos, lo que por otra parte le sucede siempre que se da ínfulas de independencia y pretende sacudir la autoridad divina. Ejemplos son también la literatura, las bellas artes, todo lo que sirve para humanizar á los hombres y hacer prevalecer en ellos el hombre divino, hecho á imagen de Dios, sobre el animal formado á la imagen del mundo: todas estas grandes cosas son abandonadas como inútiles ó poco importantes para las necesidades y la felicidad de la actual sociedad.....»

Plácenos también indicar el capítulo, donde pasando de la forma oratoria al fondo ó al asunto, trata de las constituciones, que según advierte no es bueno que se hagan sino que se hallen hechas, rindiendo con este motivo un homenaje á la de Inglaterra.

Se despide el elocuente escritor de su librito dirigiendo á éste algunas palabras y tratándole como hijo que va á abandonar la casa paterna, apóstrofe ovidiana y que convirtiéndose en alegoría asaz continuada origina alguna sutileza y alguna frase de gusto equívoco, pero que al cabo agrada y no es posible juzgar severamente, porque da lugar á que se manifieste de lleno el bondadoso carácter del respetable anciano.

Diario de Barcelona, 7 de Junio de 1857.

CUADRO SINÓPTICO DE LOS DIALECTOS DE FRANCIA

por J. F. Schnakenburg. 1840.

A pesar de la rapidez y de la multiplicidad de las comunicaciones, de los esfuerzos de la nivelación gubernamental y de la influencia de los petimetres y pedagogos *beaux diseurs*, no han desaparecido todavía y conservan hondas raíces en la mayor parte de provincias del vecino Estado, los patueses ó dialectos populares. Afortunadamente no se cambia de lenguaje como de vestido. De suerte que por más que medien entre nosotros causas semejantes, debidas unas á la influencia del siglo, otras al prurito de imitación galomana, podemos esperar fundadamente que aunque Dios nos conceda algunos años de vida, no asistiremos al triste espectáculo de la desaparición del dialecto patrio.

El Sr. Schnakenburg, que no se cuenta entre los hijos de Francia, según indican su apellido y el lugar de impresión de su obra, con tanto amor como pudiera el natural de una de las antiguas provincias de la lengua de oc ó de la lengua de oil, y acaso con más imparcialidad y extensión de miras, emprendió el estudio de todos los dialectos meridionales y septentrionales, proponiéndose presentar, á más de una variada antología, una reseña de cada una de aquéllas y una exposición filológica de sus caracteres gramaticales. Consideramos su obra muy superior á la un tanto indigesta de Mary-Lafont relativa á los dialectos del Mediodía, la cual, sin embargo, se recomienda por un estudio detenido (á veces poco juicioso) de las etimologías y por un copioso índice bibliográfico de que carece el cuadro sinóptico.

Comienza éste por una notable introducción acerca de los dialectos ó *patueses* en general, donde, á vueltas de algunas ideas exageradas, se hallan acertadísimas observaciones sobre la fijeza gramatical, la riqueza de vocalización y de palabras, los recursos poéticos de los idiomas populares y sobre la utilidad de su estudio aun

para desentrañar la naturaleza y la historia de las lenguas dominantes. Termina tratando de la persistencia de los *patueses* que, conservados principalmente por las mujeres, sus guardianes naturales, trascienden además en el lenguaje de las personas más cultas puestas en trato familiar con los suyos, y dejan ver la influencia de su acento y entonación aun en la tribuna cuando embarga al orador una emoción repentina.

Después de una exposición bastante escasa del origen y de la literatura de los dialectos, entra el autor á tratar de la división territorial de los mismos y de sus subespecies. Como es de suponer, una de las cuestiones más interesantes que este capítulo ofrece consiste en el de la demarcación de los dialectos de oc y de oil, con respecto á la cual, no satisfecho con la división generalmente adoptada de Mediodía y Norte del Loira, ni con la faja aproximativa trazada por Sauvage en las fronteras septentrionales del Delfinado, Lionés, Auvernia, Limosin y Saintonge, propone otra más complicada que partiendo de las inmediaciones de Blaya donde termina el gascón y empieza el santongés, atravesase los dos departamentos de Charenta, los de Viena, Creusa, Allier, Puy de Dôme, alto Loira, Ardecha é Isera y terminase en la Saboya y en la Suiza romana. Entre las singularidades que ofrece el estudio de la geografía lingüística, es de notar la existencia de la *gavachería* ó sea de un territorio de lengua de oil, al cual por los de dialecto meridional que le circundan aplican este nombre algo denigrativo que antes les habían ya aplicado á ellos los españoles. Además de esta singularidad y de la de la población de Curtiols, situada en la Champaña, y dejando á un lado el catalán del Rosellón, el vascuence, el bretón, el flamenco, el alemán de Alsacia y el italiano de Córcega, trata el autor del Cuadro Sinóptico del poitevino, del vendeano, sub-especie del anterior, del nivernés, del burguiñón (que posee lindos noëils ó villancicos de Noche-buena), del franco-contés, del loreno, del picardo (que alguno ha propuesto llamar lengua de

ouen), del normando, del gascón (con su sub-especie el bearnés), del lemosín, del alvernés, del lionés, del delfinés, del lenguadociano (del cual se distinguen cinco subdivisiones) y del provenzal. Obsérvese que el territorio de nuestra antigua lengua de oc no es ahora tan extenso como fué en la época de su esplendor, si bien es de creer que como lengua clásica y escrita imponía entonces su dominio á países donde no se hablaba.

Sigue en la obra de Schnakenburg un Ensayo relativo al sistema fonético y á las formas gramaticales de los dialectos, que es sin género de duda la parte más científica y meritoria que ella contiene. Sin vocación y constancia y sin una delicada apreciación de las diferencias de articulación de los varios pueblos, no podía llevarse á cabo este tratado que el autor no da por completo, pero que á lo menos es el primero, que sepamos, que ha abierto el camino en esta dificultosa materia. Mucho menos se extiende en los dialectos del Mediodía que en los del Norte; mas en lo que dice de los primeros hay lo bastante para formarse una idea de su pronunciación y de sus formas, y para reconocer que en medio de anomalías á veces inesperadas conservan su antigua hermandad entre sí mismos y con respecto á nuestra amada habla, un día lengua, hoy dialecto! — Se observa en el autor del tratado un verdadero talento de generalización gramatical, y sin necesidad de comprobar muchos de sus asertos prosódicos, puede apostarse que no es de aquellos que, como dice con mucho acierto el autor del curso ecléctico de lengua francesa, juzgan las cuestiones fonéticas con el auxilio de los ojos y no del oído.

La antología ó colección de fragmentos que llena unas dos terceras partes del Cuadro Sinóptico, contiene copiosas muestras en todos ó la mayor parte de los dialectos que se han mencionado y aun en algunas de sus sub-especies. Como el autor se ha propuesto estudiar la lingüística de la mayor parte de Francia y no de un distrito reducido, y como por otra parte era natural que se apoyase en la autoridad de escritores indígenas, por lo

común se ha limitado á transcribir fragmentos de las obras impresas y debidas al cultivo literario de los mismos dialectos. Así no es de extrañar que estos fragmentos tengan mayor importancia filológica que estética. Son por lo general composiciones escritas en un dialecto determinado con intención de que estuviesen en este dialecto y puesta la mira en la lengua dominante para imitarla en parte y en parte para separarse de ella. Hay mucho de aquella afectada llaneza semi-villanesca y semi-bucólica de que no se halla exenta nuestra literatura provenzal del siglo XVI y XVII, sin contar la parte *de travestie* ó caricatura en que estos dialectos se han empleado frecuentemente como con la intención de degradarse á sabiendas. El colector califica de populares semejantes composiciones, y no es en verdad el único hombre de mérito que ha padecido equivocaciones en esta materia, y ni es tampoco de extrañar que no haya dado con la verdadera poesía popular, la cual en mayor ó menor abundancia no dudamos que existe en las provincias francesas, puesto que es semejante poesía latente por naturaleza. No es esto decir que la colección deje de ofrecer interés, y que no contenga muestras curiosas por diferentes títulos: hay poco bello, pero mucho bonito. Citaremos por ejemplo algunos fragmentos tolosanos de Gondeuli y del Miralmoundi, algunos villancicos de diferentes países, la canción que se supone compuesta por una aldeana en sentido imperialista y que Napoleón mandó imprimir al frente de la estadística del lemosín, etc. Donde faltan muestras originales acude el colector á versiones de la parábola del hijo pródigo, las cuales hechas debidamente, es decir, con completa fidelidad á la pronunciación y separándose de la versión latina tan sólo en lo que exige el genio del dialecto, son uno de los mejores medios que se han imaginado para consignar en breve espacio las formas características de las multiplicadas divisiones del lenguaje humano.

Diario de Barcelona, 18 de Julio de 1857.

ENSAYO SOBRE LA LITERATURA CATALANA

por M. F. R. Cambouliu.

Objeto de particular atención y estudio para propios y extraños ha venido á ser la literatura de nuestros progenitores. Desde las publicaciones provenzales de Raynouard y sus sucesores, desde nuestro indigesto al paso que altamente meritorio *Diccionario de autores catalanes*, quedó reconocida la existencia de una región literaria cuyos términos se divisaban, pero cuyo interior debía explorarse á costa de nuevos afanes: no es pues de extrañar que ya de paso, ya más detenidamente se complazcan en recorrerlo nuevos investigadores. Entre los de casa y entre otros que acaso pudieran mencionarse, debe recordarse al brillante joven, honor de una de las provincias hermanas (1), cuya mano tan hábil como diligente está recogiendo y coordinando preciosísimos materiales, y al entendido editor de la *Crónica del rey ceremonioso* (2), dechado de patrio entusiasmo; sin olvidar la Colección de documentos del archivo de Aragón que nos ha dado ya muestras de la lengua y no tardará, según creemos, en darlas de la literatura. Entre los de fuera del reino, sin que nos detengamos á hablar del que ha sellado con la autoridad de su nombre la reputación de nuestros bellos cantos populares (3), nos cabe mencionar á los autores del *Aperçu sur les langues neolatines de Espagne* (4) que nos han prometido un estudio especial de Lulio y de la lengua catalana y al autor del folleto que vamos á examinar con todo el interés, si bien con mayor brevedad de lo que su mérito reclama.

(1) Alude á D. Mariano Aguiló.
(2) Alude á D. Antonio de Bofarull.
(3) Fernando José Wolf.
(4) Helfferich y Clermont.

El señor F. R. Cambouliu, escritor ventajosamente conocido por sus *Mujeres de Homero* y su *Estudio del fatalismo en la tragedia griega*, tratando de pagar el feudo de un sincero entusiasmo á los recuerdos literarios de su patria que fué en lo pasado una sola con la nuestra, ha compuesto el primer *Ensayo* acerca de nuestra literatura, verdaderamente digno de este nombre, y que si se halla, conforme el mismo autor reconoce, muy distante de la perfección, á otros muchos méritos añade el de haber seguido el buen camino, desembarazando nuestros anales literarios de glorias que no les pertenecen y absteniéndose de realzar su valor por medio de citas, mil veces copiadas y cada vez peor interpretadas. No es de extrañar que estemos persuadidos de la exactitud de algunos de los resultados obtenidos por el señor Cambouliu, puesto que en tres ó cuatro cuestiones que hemos estudiado, los hallamos conformes con los nuestros propios (1), y si bien creemos que no deben admitirse todos los asertos del distinguido escritor francés, atribúyase á que se ha dejado llevar de un franco espíritu de investigación, y ha desdeñado la mañosa prudencia de algunos de sus compatriotas que por miedo de tropezar se mantienen en la esfera de las generalidades y de los hechos reconocidos.

Estudia en su introducción los lineamientos generales del carácter catalán tales como la historia y la literatura lo muestran, y atendiendo á las dificultades que semejantes consideraciones ofrecen, y aun concediendo que el autor del *Ensayo* anda alguna vez en pos de ideas abs-

(1) Nos referimos á las opiniones literarias, pues en otros puntos nos apartamos de su modo de ver. Hay exageración, por ejemplo, y no puede menos de haberla, en lo que dice de la independencia de nuestros antepasados con respecto á las instituciones, y cuando al tratar de los límites que en los Consistorios del Gay Saber se pusieron á sus asuntos poéticos (precaución sobradamente motivadapor la poesía caballeresca) afirma «que sólo se aceptó al amor admitido por los cánones y los casuístas», nos parece olvidar lo que sabe tan bien ó acaso mejor que nosotros, es decir, que los cánones no legislan semejante materia, y que á los casuístas más bien se les tacha de laxos que de rígidos.

tractas y contemporáneas (ó llámense *humanas*) más bien que de lo realmente catalán é histórico, ha acertado, á nuestro modo de ver, cuando ha indicado como fundamentos de aquel carácter, el sentido práctico y la perseverancia: la cual, en verdad, hizo que nuestros mayores olvidasen á menudo el primero.

Establece luego una división de nuestra literatura en los tres siguientes períodos: 1.º Siglo XIII y primera mitad del XIV; 2.º Última mitad del XIV y primera del XV; 3.º Mediados del XV hasta el XVII.

Antes de estudiar separadamente cada una de estas tres épocas fija su atención el señor Cambouliu en la lengua catalana que distingue acertadamente del lenguaje clásico de los trovadores. Que éste, si bien usado por los más célebres poetas catalanes de la primera época, era distinto del habla usual, después de haberlo demostrado posible por lo que sucedía en Italia, lo prueba por varias razones concluyentes y por la indicación de algunas formas especiales del catalán que, según observa con novedad y exactitud, tendía á mayor brevedad ó supresión de letras que la lengua poética. Que ésta fuese convencional y literaria y que su fondo se debiese al país lemosín, nos parece más controvertible, al propio tiempo que no nos cabe duda en que cuando Ramón Vidal designa la lengua lemosina como más apta para ciertas composiciones, la contrapone á la francesa y no á otros dialectos del provenzal.

Terminado el capítulo de la lengua, entra el autor del *Ensayo* en la historia literaria, poniéndose inmediatamente en presencia de D. Jaime I, que no sin razón considera como el verdadero fundador del poderío y de la nacionalidad catalanas. Complácese en retratar al monarca conquistador y político y trata de caracterizar su interesantísima crónica, autobiografía que según él mismo advierte es de índole muy distinta de la compilación de materiales preciosos pero heterogéneos que el rey sabio intituló *Estoria*, y que la posteridad conoce con el nombre de *Crónica general de España*.

Habla luego del *Libre de la Saviesa*, una de las primeras colecciones de máximas de que singularmente abunda nuestra literatura, pues sin contar la que la literatura provenzal llamó *Libro de Séneca* y de *Vicis é virtuts*, en verso la primera y en prosa la segunda, ni las de Turmeda y Carlos Amat, son muchos los tratados de semejante naturaleza, cuya filiación y diferencias sería tan difícil como oportuno estudiar con la detención debida. Examina además las principales crónicas del mismo período, especialmente las de Muntaner y Pedro IV, el *Chrestiá* de Eximenis, y el libro de Turmeda. Al tratar finalmente de la poesía, columbra una escuela indígena distinta de la de los trovadores, con mucho tino á nuestro ver, si bien rechazamos absolutamente la autenticidad de las trovas de Mosén Febrer, cuya versificación evidentemente castellana y cuyos giros y maneras no menos evidentemente modernos arguyen una ficción nobiliaria del siglo XVI donde se hallarían, no lo dudamos, muchos anacronismos históricos. Al fin de este capítulo nos da el señor Cambouliu algunas muestras, enteramente nuevas y que deseáramos más abundantes, de un manuscrito catalán de Carpentras que vió, mas no examinó Rochegude. Baste decir que este códice contiene dos poemas narrativos, únicos sin duda en nuestra antigua literatura, uno de los cuales versa sobre la célebre historia de los siete sabios de Roma ó sea sobre la ficción conocida con el nombre de *Gesta Romanorum*.

El capítulo destinado al segundo período, para nosotros el más substancial y acaso el más esmerado de la obra, versa principalmente sobre la influencia de Provenza, Francia é Italia. Como es de suponer, fija particularmente la atención en la escuela neo-provenzal, como la denomina acertadamente, es decir, en aquella poesía mecánica y burguesa que dominó en los siglos XIV y XV, que sucedió á la ya extinguida poesía caballeresca, y de Tolosa pasó á Barcelona. Explica el origen de la fábula de un Ramón Vidal de Besalú, supuesto fundador del

Consistorio tolosano, poniendo en duda hasta la existencia de un poeta de este nombre. Es verdad que si tal poeta hubo, no fué distinto del antiguo trovador Ramón Vidal de Bezaudu, mas como esta última palabra es la forma provenzal de nuestro Besalú (Bisuldunum) subsiste la duda de si designaba esta importante población ó uno de los dos pueblos de aquel nombre del mediodía de Francia. Como sea, el Ramón Vidal (que algunos han creído hijo del quijotesco poeta Pedro Vidal de Tolosa, únicamente por haber colgado á éste una poesía de su homónimo en que se habla de Bezaudu) es el autor de la *Dreita maniera de trobar*, donde se llama el habla de los trovadores lengua lemosina, dando con ello margen á que esta denominación pasase á indicar el lenguaje de nuestra patria. Para buscar el origen de este hecho singular, que no pocos aun en nuestros días consideran inexplicable, unos han acudido al fabuloso Otger Catalón, otros á los primitivos caracteres de la imprenta: sólo hasta ahora el señor Cambouliu ha señalado el principal eslabón de la cadena que une el nombre de un país distante y poco frecuentado por nosotros á la lengua celebrada en el *Adeu siau, turons*. La influencia francesa (1) menos notada generalmente y la italiana que es la más conocida, son también objeto de las interesantes investigaciones del autor del *Ensayo*.

Más someramente recorre el último período que llama bella época de la literatura catalana, hasta el punto de que respectivamente al famosísimo Ausias March, sin duda por la escasez de ejemplares de este autor en el vecino imperio, se contenta con referirse á Sismondi, que á pesar de su mucho talento no era capaz de penetrar la poesía íntima y cristiana que en medio de sus áridas formas se desprende de algunos pasos del poeta valenciano. Por lo demás no creemos que esta época se

(1) Como una muestra de esta influencia, describe una composición dialogada del Cancionero de París, que sin motivo suficiente da M. Fortoul como vestigio del primitivo drama provenzal.

halle más exenta de influencias extrañas que las anteriores, pues aun dado caso de que se hubiesen olvidado los modelos franceses é italianos, no tardamos en observar visibles huellas del estudio de la poesía castellana: pensamos, en una palabra, que los elementos originales de nuestra literatura se han de buscar á través de los siglos y no en época determinada.

Por vía de apéndice añade el Sr. Cambouliu un buen capítulo acerca de los trovadores catalanes Alfonso II, Guillermo de Cabestanh, Berenguer de Palasol, Cerverí de Gerona y Guillermo de Bergadán (no de Berga y poco menos de un siglo anterior á lo que desde Millot se supone comunmente). Por la sencillez de expresión de los tres primeros presume que reinó un gusto especial y menos alambicado entre los trovadores catalanes: consecuencia un poco arriesgada aunque la motive una observación exacta. Diremos además que, si bien por lo general la moral de Cerverí es puramente abstracta y filosófica, la poesía del *Ciervo que cambia la piel*, alegoría de la Penitencia, citada por el mismo autor del *Ensayo*, prueba que el trovador de Gerona no esquivaba la exposición de la moral religiosa.

El Sr. Cambouliu, de veras prendado de su asunto, primer requisito de los trabajos fecundos, se propone ampliar sus observaciones en una segunda edición (dichosa tierra y dichosos libros aquellos que alcanzan segundas ediciones); con esto tendremos los catalanes un nuevo motivo de agradecimiento al distinguido joven escritor que ha tratado por su parte de reanimar un sentimiento que ya bajo la forma de recuerdo histórico y de ilusión poética, ya bajo la de sentimiento vivaz y activo en lo posible y debido, no debemos dejar extinguir en nuestros pechos ni nadie puede exigir ni debe desear que se extinga.

Diario de Barcelona, 29 de Julio de 1857.

EL PARCIVAL DE WOLFRAM DE ESCHEMBACH

Y EL SANTO-GRAAL

por G. A. Heinrich.

La Alemania de la Edad media posee un extenso y notable poema que F. Schlégel y otros críticos célebres consideran como la obra maestra de la literatura nacional, de carácter místico-caballeresco, fundado en parte en las mismas tradiciones que constituyen el fondo de otra narración poética de Créstien de Troyes, si bien en ciertos puntos muy diverso, debido al ingenio de Wolfram de Eschembach, generalmente reputado por príncipe de los minnesingers ó trovadores tudescos.

¿Cuál es el origen de la doble leyenda que sirve de base á este poema? ¿se ha de buscar este origen en las tradiciones célticas y en caso afirmativo en la Bretaña francesa ó en el país de Gales? ¿tuvo presente el poeta alemán, según él propio asegura, un modelo debido á un poeta provenzal? ¿Cuál es la intención general del poema? ¿se trata en él de simbolizar el orden de los Templarios? Tales son los principales problemas que el Parcival sugiere y cuya resolución se propone el joven crítico francés. Prescindiendo nosotros en este momento de la materia que en su introducción ha dilucidado, vamos á seguirle en el examen de aquellas cuestiones, dando de paso las indicaciones más necesarias para la inteligencia del asunto que se ventila.

El Santo-Graal, según ciertas tradiciones que estuvieron en boga durante los últimos siglos de la Edad media, era un vaso sagrado que había recibido la sangre

del Redentor y fuente de toda clase de bienes para los caballeros encargados de su custodia. En los *Manibogion*, ó antiguas narraciones galesas, se halla la de Bran el Bendito, que cazando un día en Irlanda, llegó á las orillas de un lago, del cual vió salir un gigante negro, llevando en sus brazos una vasija y acompañado de un enano y de una hechicera. El gigante y la bruja le acompañaron á Cambria, en donde le regalaron la vasija: ésta tenía maravillosas propiedades, en gran manera semejantes á las que se atribuyeron al Santo-Graal, y es de creer que fué el fundamento ó el símbolo de una asociación galesa que imponía el secreto á sus adeptos.

Al recibir los pueblos célticos la verdadera doctrina, no perdieron la memoria de la famosa vasija, y por medio de José de Arimatea, que miraban como primer apóstol de la Bretaña, procuraron dar á su tradición nacional la explicación y el origen que ya hemos indicado. Así vemos en la historia del Graal, que se consagra á su custodia el menor de los doce sobrinos de José, llamado el rico pescador y después rey de Inglaterra, sucediéndole en el mismo cargo sus herederos, llamados los Reyes Pescadores. Los caballeros de la corte de Artús hubieron también de proponerse la *requesta* y la custodia del misterioso vaso, y de esta suerte se enlazó el ciclo de la Tabla redonda con la leyenda del Graal: mas uno solo fué el digno de llevar á cabo esta aventura: Parcival, perfecto modelo de las virtudes caballerescas.

Con estos datos, corroborados por otros indicios, queda demostrada la procedencia céltica, y como prueba Heinrich contra Villemarqué, galesa y no armoricana de la leyenda del Santo-Graal, sin que en nada obste la palabra graal, gradal ó grazal, vascuence pura, según Fauriel, puesto que se halla comunmente empleada en escritos de diversa naturaleza en todas las lenguas neolatinas de la Edad media. Adviértase de paso que la etimología de *sangre real* que muchos adoptaron, debe desecharse sin género alguno de duda.

Falta ahora estudiar la fabulosa biografía de Parcival,

cuyo origen galés es todavía más evidente que el de la leyenda con que anda enlazada: tres son las narraciones poéticas donde principalmente se halla consignada aquella biografía: el *manibogi* de Peredur; el Perceval li Gallois de Créstien de Troyes, continuado por otro trovera, y el Parcival alemán.

Según el primero, habiendo quedado Peredur único huérfano del conde Evrawe, su madre le cría retirado en un desierto á fin de preservarle de toda afición á la profesión de las armas; pero el casual encuentro con tres guerreros decide de la vocación guerrera del mancebo. Al verle su madre enteramente decidido, le da algunos consejos y le deja partir. Después de algunas aventuras, llega á la corte de Artús, donde un caballero acababa de denostar á la reina, y á su entrada dos enanos, hasta entonces mudos, le proclaman la flor de la caballería. Enojado el mayordomo Kai hiere á los enanos, y dice á Peredur que sólo en el caso de vencer al ofensor de la reina será digno de ser armado caballero. Vence Peredur, da cima á otras aventuras y llega al auxilio de un venerable anciano, el cual después de habérsele dado á conocer como tío, le da excelentes consejos y entre ellos el de guardarse de toda pregunta indiscreta si llega á ver algo que pueda admirarle. En otras ramas del Peredur se ve á un rey pescador, la misteriosa presentación de una vasija ó un plato con una cabeza, el silencio de Peredur, y finalmente el reconocimiento de que la cabeza pertenecía á un primo del héroe inmolado por ciertas brujas que él subyuga y castiga. Como el principio de los bellos cantos épicos del Leiz-Brez, defensor de la independencia bretona contra Ludovico Pío, ofrece igualdad de situaciones con el del Peredur, el excelente colector é investigador bretón Villemarqué supone anterior la narración armoricana á la galesa, en lo que le combate victoriosamente Heinrich que trata con el debido respeto á un maestro, obcecado, según suele suceder, por teorías sobrado nacionales y sistemáticas.

El Perceval francés presenta también las primeras escenas del Peredur, con la diferencia de que la madre disfraza de bufón al joven héroe, llevada de la esperanza de que de esta suerte tendrá algún encuentro desagradable que le obligará á regresar á su castillo. La principal innovación de la narración francesa consiste en que el plato y la cabeza se convierten en una lanza y un vaso precioso, que son ya la lanza de Longino y el Santo-Graal. Perceval no se atreve tampoco á preguntar lo que son, y con esto hace, sin quererlo, incurable la herida del rey pescador. Con esto pasa cinco años sumido en la desesperación, hasta que se confiesa á un piadoso ermitaño, esforzándose de nuevo desde entonces en hallar el castillo del rey pescador y el Santo-Graal. Vence varios peligros, cura por otro medio al rey su tío, le sucede, y después de reinar algunos años se retira á una ermita con los preciosos objetos.

Wolfram censura la obra de Créstien de Troyes y supone haber tenido presente la de un provenzal llamado Kiot que escribió en francés. Esta extraña circunstancia y el nombre de Kiot (Guiot), francés también y no provenzal, han dado lugar á diferentes opiniones. Fauriel, crítico eminente, pero sistemático y paradojal, se valió principalmente de esta indicación para fundar su teoría de que los trovadores provenzales tradujeron en francés sus composiciones épicas, dando de esta manera origen á la poesía caballeresca del norte de Francia. Suponer que Wolfram inventó como otros una autoridad apócrifa, sería muy aventurado, pero fuera de su aserción no vemos prueba alguna concluyente de la existencia del modelo provenzal. El señor Heinrich nos parece que ha aceptado con sobrada buena fe algunas aseveraciones del eminente crítico; así, por ejemplo, las cinco alusiones de fecha bastante reciente que hacen los trovadores á Parcival pueden aplicarse, en cuanto podemos juzgar, á la versión francesa no menos que á la alemana.

En ésta se presenta considerablemente transformada

la biografía del héroe: se encuentra en ella, es verdad, la crianza solitaria, el encuentro casual con los caballeros, la separación de madre é hijo, los consejos de un caballero anciano, su fatal silencio en presencia del Santo-Graal, su consiguiente desesperación, sus triunfos posteriores, pero nuevos nombres y lugares, nuevos incidentes, un sentido general más profundo y más solemne aparato y acompañamiento. Así, por ejemplo, durante los años de amargura, le consuela la memoria de su ausente esposa Condrivamur; el castillo del rey pescador, llamado Anfortas, y el templo del Graal se hallan situados en Montsalvat ó Monsalvatje que designa probablemente los Pirineos; se halla encargada de la custodia del Graal una milicia de *templistas;* Gamaret, padre de Parcival, ha tenido de su primera esposa Belacana, princesa oriental, un hijo llamado Fierofils que interviene en el desenlace del poema, donde recibe el bautismo y es iniciado en los misterios del Graal; finalmente la ascendencia de Anfortas que adquiere una dignidad y jerarquía suma, procede del Oriente, funda la milicia de los templistas y liberta á España del yugo de los sarracenos.

«La historia que me propongo repetir, dice Wolfram en su introducción, celebra una noble lealtad, el pudor de una mujer pura, el valor de un guerrero que jamás cedió, pero que firme como el acero y fiel al profundo instinto de su corazón, atravesó sin sucumbir días de lucha y de prueba y cogió con mano victoriosa el galardón de su denuedo.» Tal es el proyecto noble, moral y caballeresco en el mejor sentido de esta palabra que el minnesinger se propone y lleva dignamente á cabo, siendo tan sólo de extrañar que en un poema de esta clase, en cierta manera simbólico y fundado en una alegoría mística, domine menos de lo que se creyera y de lo que algunos admiradores suyos han supuesto el espíritu religioso, y que si en él se menciona el cristianismo sea tan sólo de una manera abstracta y teórica. ¿Fué escrúpulo del poeta? ¿fué espíritu antisacerdotal ó gibe-

lino? A la última opinión parece inclinarse el autor del trabajo que examinamos. Por lo tocante á si se propuso simbolizar el orden de los templarios, no lo niega absolutamente; por nuestra parte nos atrevemos á conjeturar que hubo más bien reminiscencia que intención formal y calculada. Niega sí, y con sobrada razón, que el Parcival alemán sea una de las tantas exposiciones misteriosas de aquella secreta y vasta asociación de la Edad media, que algunos han imaginado confundiendo fechas, lugares y las más diversas tendencias.

Precede á los capítulos destinados al Santo-Graal y al Parcival de Eschembach un bello resumen de la historia de la literatura alemana hasta el tiempo de este poeta, cuya biografía nos da también á conocer. Se opone, como es debido, á los que han dado en echar de menos el paganismo teutónico y que han sido recientemente imitados por algunos druidistas franceses; mas por lo que hace á los asuntos poéticos, junto con los que los alemanes tomaron de las naciones neo-latinas, acaso además de los Nibelungos, debía hacer una detenida mención de las tradiciones indígenas. Notaremos también una minuciosidad por ser relativa á nuestra literatura: dice que la lucha de Rodrigo como hijo y amante es debida al siglo XVII y al genio de Corneille; ¿por qué no mencionar al pobre Guillén de Castro, cuya obra debe conocer el señor Heinrich por la traducción de H. Lucas? A este propósito recordaremos que recientemente el tan famoso J. Janin confundiendo lo del Cid de Castro y Corneille y lo del *En esta vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón y el *Heraclio* del mismo trágico francés, dice con tono burlón que algunos han supuesto el Cid de Corneille imitación de un Heraclio de nuestro dramático, pero que desgraciadamente este Heraclio no existe.

Volviendo á la obra del señor Heinrich echamos de menos entre sus notas la versión de algunos pasos del Parcival alemán que más se recomiendan por el estilo ó por la composición: sabemos que la crítica puramente

estética no está de moda, pero parece que la generalidad de los lectores no sentiría conocer algunas bellezas parciales de la obra que detenidamente se ha analizado á su vista y que de seguro no conocerá por otros medios.

Entre las mismas notas se lee una indicación de los diferentes objetos análogos al Santo-Graal que en diversos lugares se custodiaron. El más famoso fué el *Sacro Catino* de los genoveses de que en el texto habla el autor como transportado de los Santos Lugares en 1101. Nuestros cronistas suponen que en 1147 lo recibieron los genoveses como partija ó premio de la parte que habían tomado en el sitio de Almería, donde fué encontrada. No hemos comprobado hasta el presente la autenticidad de este hecho, que á ser conocido de los críticos hubiera sin duda figurado entre los méritos del proceso.

El libro de Heinrich, modesto y sólido y de lectura tan amena como instructiva, merece recomendarse á los aficionados á esta clase de estudios (*helas!* bien escasos entre nosotros). Por otra parte es de notar que anima el mejor espíritu esta obra de un discípulo fiel, aunque no exagerado imitador, del venerado Ozanam.

Diario de Barcelona, 12 de Agosto de 1857.

POETAS CONTEMPORÁNEOS.

OSCAR REDWITZ (1)

¡Poder singular y siempre renaciente de la poesía! Cuando suenan amortiguados los ecos de sus últimos acentos en la mayor parte de las naciones europeas, en aquella donde las áridas formas de una ciencia abstracta y las desencantadoras temeridades filosóficas debieran, al parecer, haber desterrado todo entusiasmo, donde, cual nuevo Kosziusko, un grande teórico de la estética ha proclamado el fin del Arte, un joven jurisconsulto de veinticinco años ha removido y remozado el sentimiento poético por medio de un sencillo poema, entre caballeresco é idílico, notable por la frescura de la inspiración, más que por la *perfección* del plan y la novedad del pensamiento. La *Amaranta* de Oscar Redwitz no es efectivamente en el fondo más que la antigua narración caballeresca, tantas veces reproducida y renovada según el gusto de cada siglo, y si alguna diferencia la separa de las anteriores, no se debe, en verdad, á las sorprendentes facultades del poeta, sino á la ausencia de ambiciosas pretensiones. Gran fuerza de cabeza, grande ingenio en la invención y coordinación de los incidentes, talento de observación, vasto aunque más ó menos delicado, cualidades son que de puro comunes, no parecen ya hoy día en manera alguna extraordinarias: mas los que las poseen, á guisa de gimnastas intelectuales que excitan la admiración y no la estima, no han conse-

(1) Conocemos sobre este poeta un estudio de A. de Gallier publicado en el *Correspondant* de Enero de 1856, que tenemos á la vista, y por un artículo no menos notable, de Saint-René-Taillandier, inserto en la *Revista de Ambos Mundos*.

guido efectos comparables á los del poema del modesto discípulo de los minnesinger. ¿A qué es esto debido? Lo hemos ya indicado; á la frescura, á la sinceridad de la inspiración. Cantor del bien, fiel á los sentimientos que, por más que se diga, penetraron en el alma de Alemania no menos que de las demás naciones cristianas, alférez de una bandera en que pudiera inscribirse el título de una poesía contemporánea: «Contra el torrente,» no emplea, según otros han hecho, los principios y las creencias como materiales artísticos: aunque poeta y que como tal no ha despreciado acaso alguna vez la facultad del *quidlibet audendi*, es fácil reconocer que no va de la poesía á la fe, sino de la fe á la poesía.

Así lo declara ya abiertamente en la introducción á su poema, donde se representa á sí mismo sentado á orillas del Rhin en compañía de un amigo de infancia, embelesado un momento por el ideal recuerdo de los tiempos antiguos, agobiado por la impresión de las tormentas presentes y llevado por los augustos aspectos de la naturaleza al terminar el día, á la oración, al recogimiento y á las graves inspiraciones: incitado entonces por el amigo, surge en su seno el proyecto de levantar una catedral poética y convida á los jóvenes poetas á la obra común: «antes de segar á manos llenas, es necesario dejar que florezca la semilla del Señor: se ha de dejar que arda sobre el altar el cirio virgen del sacrificio.— Que del seno del musgo que como lepra se extiende, que del seno de la piedra y de las hierbas parásitas se alce la rosa perfumada del amor, el blanco lirio de la castidad:» introducción, en verdad, harto solemne, si la buena fe y un candoroso entusiasmo no la disculpase, para el poema á que está destinada, por mucho que sea su mérito y por elevado que sea su sentido.

Veamos en pocas palabras su argumento. En el dulce país de Suabia, en el reinado de Federico Barbarroja, vivía el Sr. Walter, bizarro mancebo, amor y consuelo de su anciana madre. Los rústicos ejercicios militares del doncel, sus ensueños de gloria y de casto amor, la

vida sosegada del castillo solitario son interrumpidos por la llegada de una fastuosa comitiva que desde las orillas del lago de Como viene á reclamar la mano de Walter para la hija de un opulento señor italiano, hermano de armas de su padre.

Con el segundo canto comienza el viaje del joven prometido y de su acompañamiento; pero una tempestad y el instinto de su caballo le llevan á una ruinosa torre donde un célebre minnesinger que lloraba la infidelidad de su esposa, pasaba sus tristes días, sólo endulzados por la presencia de una angélica criatura. Amaranta, niña todavía, «tiembla ya y se conmueve ante la mujer en que se va sintiendo transformada.» Walter, cuya franca índole vence la aspereza del antiguo cantor, se abandona algunos días á la ilusión olvidando su inexcusable compromiso, hasta que se ve obligado á una separación que debe ser decisiva y que causa á Amaranta lágrimas y amargura; pero no desesperación ni remordimiento.

Gismonda, la rica y altiva desposada, cede un instante al ascendiente del bizarro Walter, pero no tarda en nacer una lucha entre estas dos naturalezas, modelo la una de sencillez y piedad, y personificación la otra del orgullo del corazón y del espíritu. Gismonda, en efecto, se halla representada en el poema como el tipo prematuro de la mujer emancipada de nuestro siglo. En el momento en que deben enlazarse para siempre, Walter reclama de su novia una profesión de fe cristiana: aparta ella desdeñosamente el crucifijo que le presenta Walter, el cual se separa precipitadamente de la tumultuosa escena y parte á Palestina.

Fácil es adivinar el argumento del cuarto y último canto. Regreso del cruzado, encuentro con la hija del minnesinger y feliz viaje de los dos nuevos desposados á la tierra de Suabia, al castillo de su madre.

Entusiasmo lírico, íntimo sentimiento del paisaje y riqueza de descripciones singularmente acomodadas á la índole y á la situación del personaje dominante en cada

cuadro, pintura de caracteres más recomendable por la sencillez y veracidad que por la ingeniosa complicación ni por la profundidad de intenciones, y sobre todo el aliento poético y refrigerante que del alma del poeta ha pasado á su obra, tales son los méritos de la *Amaranta* y las causas de su extraordinario éxito. Su principal defecto consiste en la inverosimilitud ó anacronismo del personaje de Gismonda: no es esto decir que no hubiese podido colocar el poeta en el siglo XII un carácter igual en el fondo y de la misma significación moral, buscando para ello la raíz de ciertos pensamientos y pasiones que era la misma entonces que ahora, pero tal como la representa, la hermosa hegeliana no es más que una alegoría discordante y que destruye el efecto de su concepción poética.

Posteriormente á la publicación de la *Amaranta* ha compuesto Redwitz un volumen de poesías, un cuento-apólogo y una tragedia. En alguna de las primeras se observa una intención semejante á la del poema: en una, por ejemplo, pone en parangón la mujer cristiana y la musulmana. El cuento es la historia de un arroyo que abandona su modesta guarida para entregarse á un curso impetuoso y lleno de peligros: entre éstos se cuenta una inundación demagógica á que se halla mezclado el imprudente arroyo y que da margen á la pintura de tres malos guardianes de los diques: uno imprevisor, otro cobarde y el tercero contemporizador y egoísta. Es de notar cierta semejanza entre el pensamiento general de este apólogo y los de nuestro Selgas.—La tragedia intitulada *Siegelinda* presenta el contraste entre la bondad y pureza de una virgen angelical y la ambición y dureza de su familia por la cual aquélla se sacrifica. «A pesar de algunas bellezas parciales y algunas intenciones bien entendidas, esta obra, dice A. Gallier, en nada contribuirá á la renovación, si es que deba verificarse, de la tragedia cristiana, triunfalmente inaugurada por el *Poliuto* de Corneille,» y anterior y contemporáneamente, añadiremos nosotros, no por un solo drama,

sino por una clase entera de dramas de nuestro antiguo teatro.

En estas últimas composiciones, inferiores en el conjunto á la *Amaranta*, ha mostrado Redwitz un conocimiento más profundo de la Edad media, debido á los estudios que emprendió bajo la dirección del célebre Pablo Simrock, traductor de los antiguos poemas heroicos. No se ha desdeñado el joven y ya famoso poeta de reconocer un superior, sino que por una imitación cándida y tal vez un poco estudiada, á imitación de los cantores de los antiguos tiempos y de los pintores de todas las épocas, se ha apresurado á buscar un director y maestro.

Lo que en Redwitz es más de admirar es la completa correspondencia entre el hombre y el poeta. Ya se ha podido adivinar que Walter y Amaranta no son personajes puramente ideales; pero lo que debe sorprender agradablemente es que un poeta de tan pocos años dirigiese á su desposada versos como los siguientes: «Cuando me separe de tí, arrodíllate en tu retrete, olvida humildemente mis locas palabras que han exaltado acaso tu orgullo; piensa que en presencia de Dios nada hay absolutamente puro, y suplica á la más inmaculada de las mujeres que descienda en tu propio corazón y que te manifieste en él la menor mancha. ¡Ay! si por mí, si por mi amor se hubiese introducido algún borrón, ¡oh! vela temerosamente por tu joven alma.—Aunque seas la desposada del poeta, no te pido cantos; sé fiel á Dios y á mí, y guarda el adorno de tu humildad: comprende y cumple piadosamente hasta el menor de tus deberes, y serás un poema más bello que cuantos he compuesto.» Hay ciertamente en semejantes versos algo más que aplaudir y aun que envidiar que la novedad y felicidad de las expresiones.

Diario de Barcelona, 25 de Septiembre de 1857.

LA POESÍA Y LA INDUSTRIA.

A nadie se le antoja poner en duda cuán grandiosos son en su género los resultados de la industria de nuestra época. Hanse conseguido tales resultados no tan sólo acaso por los medios científicos de que ha podido disponer la industria, sino también porque la voluntad de los hombres que mucho alcanza, se ha empleado resueltamente en adelantarla; así, por ejemplo (y para seguir el uso común de dar un parecer propio sobre cuanto ocurre), creemos que las invenciones mecánicas de otros tiempos, según es de ver en sus cronómetros, autómatas, etc., no eran menos ingeniosas y complicadas y sí tan sólo menos productivas que las de nuestros días. Que los adelantos industriales, especialmente los de la locomoción, contribuirán en sumo grado á modificar el aspecto de la humana sociedad, es ya visible por lo que ahora hacen y de evidente probabilidad por lo que prometen, pero no se crea que por sí solos sean poderosos á cambiar el fondo del *hombre viejo*, sino que en todo caso le quitarán algunos defectos para inveterar algunos de los existentes y darle otros nuevos. Benditos sean los adelantos industriales si consiguen aliviar el malestar de las clases menesterosas, pues con respecto al aumento de comodidades en las restantes, por muy dispuesto que cada cual se halle á disfrutarlas, no es cosa de inspirar un himno de gratitud y de entusiasmo.

Como quiera que sea, no cabe duda en que el fin de la industria es la utilidad y que ésta se ha considerado y ha debido considerarse siempre como muy distinta de la belleza. Esto no obstante algunos prosistas y versistas

de nuestros días, oponiéndose á las nociones del sentido común y olvidando adrede el evidente prosaísmo de lo que sólo es útil, han aclamado una nueva poesía: la poesía de la industria. Contra éstos ha alzado su voz V. Laprade, poeta ya célebre y á quien nadie acusará de extraño á las ideas de nuestro siglo, en un estudio nutrido y luminoso, cuyas principales ideas son á poca diferencia las siguientes:

Hay tres grandes órdenés poéticos, así como hay tres realidades distintas; Dios, el hombre, y la naturaleza. En cada una de sus diversas épocas, el arte ha buscado inspiraciones principalmente en uno ú otro de estos tres grandes manantiales del pensamiento: en sus horas de suprema energía las halla igualmente en las tres; jamás se ha alimentado de uno de los pormenores, de los pueriles accesorios que se nos dan ahora como su objeto. La industria ha crecido, pero no ha nacido en nuestros días: así es que la hallamos mencionada y descrita en los más antiguos poemas; pero Homero ha juzgado la cólera de Aquiles mejor argumento que la fragua de Vulcano: ningún gran poeta creyó que las más importantes funciones del hombre son los trabajos dirigidos á comer y vestirse bien. Más por los poetas que por los historiadores conocemos la agricultura y las artes mecánicas de los antiguos tiempos, con la particularidad de que á medida que éstos se perfeccionan y se complican, van ocupando menor espacio en las descripciones poéticas. La industria suprimirá acaso la poesía, mas no creará otra nueva, pues cada día se va haciendo más impropia para figurar en las pinturas sometidas á las condiciones del arte, para servir á la vida moral, para desarrollar el sentido estético y la verdadera noción de lo bello. Ante sus invenciones desaparecen la iniciativa, la acción y las formas del hombre. Por la complicación de sus resortes, por sus disposiciones y modo de obrar geométricos, estas invenciones se alejan de ciertas leyes de simplicidad y elegancia que les impiden ser convenientemente representadas por las artes del diseño. Son

por otra parte desproporcionadas á la estatura y á la fuerza del hombre. Las máquinas sustituyen al hombre cuya destreza, vigor, expresión y actitudes daban un carácter artístico á las antiguas faenas. Tampoco cabe decir que lo que se ha perdido en la parte material se gana en la moral. Al contrario el empleo de la máquina produce el fastidio en el operario. En medio de las grandes fuerzas y de los grandes peligros de la locomoción no hallan cabida la libertad, la actividad, la presencia de ánimo, el valor del viajero. Si fuese cierto que la industria estuviese destinada á producir la paz, el amor, la sabiduría, la edad de oro, no serían nuevos estos objetos de la poesía; pero sus efectos morales no son hasta el día tan halagüeños. En resumen, el proyecto de buscar una nueva poesía en la industria, y en general de darle el primer lugar entre los intereses sociales, es la renovación de la antigua fábula de Menenio, en que los pies, las manos y el estómago tratan de rebelarse contra el corazón y la cabeza.

A estas atinadas y decisivas razones de Laprade nos permitiremos añadir una sencilla observación, á nuestro parecer, no menos concluyente. La industria es de cada vez y á medida que adelanta más artificial, es decir, menos fácil de comprender, y más apartada de la naturaleza. En los más sencillos instrumentos cada parte mostraba evidentemente su razón de ser y su aplicación: su empleo saltaba á la vista: ahora se hallan las más veces ocultas las intenciones del que lo ha fabricado ó son científicamente complicadas y por consiguiente ininteligibles para quien carece de ciertos conocimientos teóricos y no se ocupe detenidamente en el estudio del mismo instrumento. Es decir que los modernos carecen de un valor de expresión que daba cierto valor estético á la mayor parte de los antiguos. Por otra parte cuanto mayor es su perfección industrial más se alejan de las formas y de las apariencias de los objetos naturales; más transforman estos mismos objetos para acomodarlos á su empleo útil, sin que esta transformación

lleve ni deba llevar mira alguna artística. Y como además la industria lucha continuamente con la naturaleza, como, por ejemplo, arranca sus bosques y corta con férreas paralelas sus más risueños ó sus más misteriosos paisajes, tiende cada día más á turbar los encantos poéticos de las perspectivas naturales.

Por lo demás no creemos que por muy poderosa que sea su invasión llegue á matar la poesía siempre vivaz en el espíritu del hombre y que tantos otros eclipses ha sufrido sin morir por esto: ¿quién, por ejemplo, á mediados del pasado siglo hubiera adivinado la época de los Scott, de los Chateaubriand y de los Schiller? Si ahora por razón del dominante espíritu utilitario no menos que por el descrédito que sus propios abusos la han acarreado se muestra la poesía extenuada é impotente, los instintos que en otras épocas la han dado vida y lozanía buscarán de nuevo salida, vencerán los obstáculos y se revestirán de su propia forma. No se ha visto todavía la última primavera.

Hacia el mismo tiempo, poco más ó menos, en que V. Laprade escribía la bella demostración que hemos analizado imperfectamente, en una de sus obras poéticas que sentimos no tener á mano en este momento, describe los grandes efectos de la maquinaria, considerándola como obra admirable del humano entendimiento. Como es de suponer la descripción de un convoy de ferrocarril «semejante á una cordillera arrastrada por un volcán», figura en primera línea en dicha poesía.

La brillante ejecución del fragmento de Laprade demuestra á lo menos que cuando su autor trataba tan mal á la industria bajo el aspecto poético, no era pues incompetente en la cuestión, no hablaba sin conocimiento de causa. Pero se dirá (fácil es adivinarlo) ¿no hay aquí una contradicción evidente? Al cantar este poeta la industria, ¿no ha querido presentar una especie de *anch' io*, y mostrar que era tan apto para sostener el pro como el contra? Nó, más bien se ha propuesto demostrar que la moderna industria, como la antigua aunque

menos que la antigua, podía ocupar un espacio limitado en el campo poético; que podía dedicársele algún canto como admirable invención del hombre y como ocupación del hombre; pues tampoco creemos que únicamente haya buscado una ingeniosa perífrasis, una dificultad vencida por el estilo de las que se admiraban en los capítulos más técnicos de los antiguos poemas didascálicos. Además de que hay cosas en sí anti-poéticas que tienen un momento, un fugitivo aspecto poético. Así se han destinado buenas epístolas y aun odas á ensalzar los grandes descubrimientos científicos: así nacen de suyo elocuentes y fogosas poesías en verso y aun verdaderas poesías en el primer momento de una renovación política. Así habrá querido decir V. Laprade: «Vuestros grandes inventos pueden inspirar un par de páginas poéticas, pero escritas éstas, ya está dicho todo.»

Diario de Barcelona, 3 de Octubre de 1857.

CARTAS DE SILVIO PELLICO.

Lo que en Silvio buscan mayormente sus admiradores, no son tanto sus obras literarias como su persona, de suerte que entre las primeras le han granjeado reputación europea, y llevarán su nombre á los venideros siglos las memorias de los años de su cautividad, cuyo principal interés reside en los sentimientos del narrador y protagonista, realzándolo en verdad cualidades de exposición sumamente felices y en gran manera acomodadas al intento. Sin que tratemos de rebajar en lo más mínimo el mérito de sus delicadísimas composiciones poéticas, ni de negar sobre todo el debido valor al precioso *Libro de los deberes*, no cabe duda en que el autor de la *Francesca* y de los *Cánticos* era todavía más poético que poeta, y que con un rico tesoro de purísimos sentimientos y un vivo amor á la belleza, no puede contarse entre los pocos que alcanzaron á reflejar y á fijar algunos rayos de ella en originales é imperecederas creaciones. De manera que la colección de sus cartas, no ha mucho publicada, ha llamado y ha debido llamar mayormente la atención que si se hubiese anunciado un nuevo volumen de sus poesías.

Por supuesto que en nada desmerecen estos sencillos y familiares opúsculos de las reconocidas prendas de estilo y de lenguaje que ostenta el autor en sus demás obras, y este elogio puede tributarse por completo á las en número bastante crecido, escritas en lengua francesa; mas tampoco es natural que se busquen en ellos modelos del género epistolar, como lo son en efecto, cuando tan al vivo nos deben retratar al autor mismo, su modo de pensar y de sentir, su vida y sus ejemplos. Y en verdad que de esto nos dan razón cumplida y pueden suplir

colmadamente los capítulos de su autobiografía en gran parte inédita y destruída por sus propias manos.

Las hay anteriores á los años de su cautividad. Las primeras, fechadas en los años de 1815 y 16 (hacia los veinticinco de la edad de su autor), van dirigidas al famoso poeta Hugo Fósculo: en su impresión, efectuada algunos años antes de la muerte de Silvio, mandó éste hacer algunas supresiones, desaprobando, no la ardiente amistad al desgraciado poeta que en ellas manifestaba, sino el excesivo entusiasmo por el que entonces consideraba como el primer hombre de todos los siglos. Un sencillo billete al conde Porro, padre de sus alumnos, escrito en Milán y en 20 de Octubre de 1820, es el primero en que se menciona su prisión y á éste siguen algunos á su familia y á otras personas, los cuales no tardan en dar evidentes pruebas de su naciente resignación cristiana y son irrecusable testimonio, no diremos de la sinceridad (¡quién puede ponerla en duda!) sino de la rigurosa exactitud de sus *Memorias*. Completo silencio desde Marzo de 1820 hasta 1830, tan sólo interrumpido por una carta de Honorato Pellico á un antiguo amigo en que se informa de la época en que han salido de cautividad algunos compañeros de su hijo.

¡Qué día para este buen padre, para la madre, para el hermano, para la hermana Josefa (Marieta, religiosa como ésta, murió antes del anhelado regreso), el del recibo de la carta de 10 de Agosto de 1830 en que desde Viena les anunciaba Silvio su libertad y su vuelta al Piamonte! ¡qué expansión las de estas tiernísimas líneas! Júzguenlo los apasionados á *Mis prisiones*.

Aquí empieza la época más afortunada de la vida del poeta, en la cual hasta parece que se amortiguan algún tanto sus dolencias físicas. Compañía de sus padres; festivo trato epistolar con su hermana; publicación y extraordinario é inesperado éxito de sus memorias; respuestas á las felicitaciones que le llegan de mil puntos diversos; amistosas cartas al ilustre Balbo, autor de obras tan considerables á quien sin embargo reprende



su amigo de aplazar sus trabajos, no menos que á mil otras personas distinguidas por su talento, por su carácter y por su jerarquía que se le acercan atraídos por el encanto de su reciente publicación y para quienes todos guarda el excelente Silvio tesoros de benevolencia y afecto; correspondencia más grave y más íntima con su supremo amigo Canfalonieri; juicios críticos de obras literarias que recibe en homenaje, tal vez en ciertos casos demasiado indulgentes, exentos de pretensiones, pero siempre oportunos y atinados; composición de nuevas obras poéticas y preparación de una novela histórica que no llegó á concluirse, esto y mucho más que no atinamos á expresar, se desprende de la parte del *Epistolario* que abraza los seis ó siete primeros años de su estancia en el Piamonte; y fuera de los males ajenos que consideraba él como propios, sólo se notan en este apacible cuadro ligerísimas sombras ocasionadas por las invectivas que le dirigían los exagerados de uno y otro lado, por la imprudente publicación de las adiciones de Maroncelli y por el chisme de Chateaubriand relativo á la realidad de la detención de los prisioneros italianos en los Plomos de San Marcos.

La sucesiva pérdida de su madre, de su padre y de su hermano *obscurecieron sus días*, al paso que sus complicadas dolencias, de cada vez más agravadas, dan un tinte más triste á la correspondencia de los años posteriores, mostrando al mismo tiempo una creciente resignación, y elevación de ideas y de sentimientos mayor cada día.

La hospitalidad de los marqueses de Barolo y luego de la santa y sublime marquesa viuda, según la llama uno de los corresponsales del poeta, la cual le escogió por secretario y coadjutor de sus obras caritativas, proporcionó á Pellico una nueva familia y un asilo de todo punto acomodado al estado de su alma. La sucesiva serie de cartas que tan fielmente nos lo manifiesta interrumpe tan sólo levemente su tono grave, siempre penetrante y afectuoso, ya para reprobar enérgicamente

algunas proposiciones de los escritos de su amigo Gioberti, ya para lamentar los males de Italia, ó satirizar con cierta malicia los nuevos resultados de la sabiduría italo-pelasga, ó bien para celebrar con vivo y renaciente entusiasmo las bellezas morales é intelectuales que durante dos cortos viajes admiró en la ciudad eterna.

Para justificar completamente lo que antes hemos indicado, con respecto al interés biográfico de esta publicación epistolar, vamos á trasladar dos fragmentos en que este interés sube de punto, sin que desconozcamos por esto que abundan los trozos de mayor importancia general. Es el primero entre aquéllos, el que nos da razón de cómo después de la publicación de dos volúmenes poéticos, se mantuvo retirado Silvio de la vida literaria, imitando el silencio aun más voluntario de Manzoni. «Tú y otros hombres de buena voluntad, escribía á Canfalonieri en Mayo de 1838, os mostráis dispuestos á aconsejarme que escriba, que procure ejercer cierto dominio en los espíritus para atraerlos al bien, exagerándoos mi poder intelectual por exceso de benevolencia. Excelente es vuestra intención que agradezco en gran manera, y si pudiese seguiría el consejo. Me falta salud; me falta aquel estímulo de ambición y de esperanza que excita; me falta la confianza en mis fuerzas, que en verdad conozco débiles. Soy hombre de poco aliento, me hallo poco distante de la tumba, si bien me halagan las voces que dicen: álzate. Sí, amigo y hermano mío, me alzaré, pero no ya en la tierra. Aquí ha terminado ya mi parte, y si alguna me queda es la de padecer y amar en silencio. Por otra parte, es bastante verosímil que si en vez de los poquísimos volúmenes que he escrito, hubiese publicado muchos, hubieran producido menor efecto. Diríase entonces: «hace, como los demás, el oficio de autor para acrecentar su fama y su lucro: quiere ocuparnos incesantemente de su mérito.» Dios, que me niega salud y aliento, sabe lo que hace, por lo que respecta á mí y á los demás. Acaso me hubiera dominado demasiado el afán de

la gloria, y mi soberbia lo hubiera echado todo á perder, como poco hace ha sucedido á otros...»

El libro de *Mis prisiones* nada nos deja entender de la parte que había tomado Silvio Pellico en los negocios políticos, ni de la mayor ó menor justicia del castigo que le fué impuesto: este punto, que no puede menos de excitar la curiosidad y en que se puede ya sospechar por las reticencias del autor al mismo tiempo que por el tono con que habla de sus padecimientos que no daba lugar á una proposición decisiva y categórica, queda completamente aclarado por las siguientes líneas escritas en Noviembre de 1836 á la condesa Octavia Masino de Mombello: «Por la más reciente carta de M. de Haller (célebre publicista alemán) me parece adivinar que al tratar de justificarme habéis traspasado involuntariamente los términos exactos de la verdad. Le habéis dicho, según parece, que yo no era culpable. Con que, Señor, ¿no hay más que un grado de culpabilidad? ¿No se puede ser sino ó completamente inocente ó digno de ser condenado á muerte y arrastrado por gracia en las cárceles de Spieltberg? Me atrevo á pensar que si no se me hubiese negado un defensor, si los tiempos hubiesen sido menos críticos, menos irritantes, no se hubiera creído justo condenarme á muerte ni á largos años de una horrible cautividad, pero no puedo decir por esto que fuese absolutamente irreprensible. Creía entonces que no se podía profesar abiertamente la oposición, y caí en el delirio de mirar bajo un punto de vista ventajoso las sociedades secretas que pululaban en Italia. Jamás asistí á ninguna de sus reuniones... Ni yo ni mis amigos fraternizábamos con los malvados. Lo confundieron todo y se complacieron en no ver sino monstruos. Ciertamente se creyó obrar bien y acaso no podía suceder de otra manera.»

Pocos serán los lectores que abran el volumen de las cartas de Pellico y no se apresuren á ver la última, la más reciente. De ella citaremos las líneas postreras, últimas también, sin duda. que escribió aquella pluma

tan pura como afamada: «En medio de males tan multiplicados, la vida tiene siempre consuelos y ventajas en todas las edades y nos atestigua el amor que la Providencia nos dispensa. De este sentimiento, que nunca se amortigua en mí, saco fuerza, calma y contento, satisfecho con vivir, como espero que estaré satisfecho con morir.» La fecha es de 25 de Octubre de 1853. Estas palabras, por una admirable coincidencia tan propias para una última carta, podrían servir de divisa al volumen entero de las de Pellico.

Diario de Barcelona, 13 de Noviembre de 1857.

ILEGITIMIDAD DEL CENTÓN EPISTOLARIO

por D. Adolfo de Castro.

El *Centón Epistolario* del bachiller Gómez de Cibdareal era mirado por la mayor parte de los estudiosos de nuestra literatura como una de las joyas de mayor precio del siglo XV y del reinado de D. Juan II, si bien entre unos pocos eruditos se conservaba una vaga tradición de la falta de autenticidad, á lo menos completa, de tan notable obra. Para ejercicio, y en cierta manera para confusión de la crítica que generalmente había considerado las cartas del bachiller como fiel traslado de su supuesta época, las dudas se han ido acrecentando más y más; pero probablemente se hubiera considerado el problema como irresuelto, á no mediar la erudición y la perseverancia de D. Adolfo de Castro, quien, á nuestro ver, ha demostrado de una manera completa la ilegitimidad de la colección epistolar, y ha indicado con bastante probabilidad el autor de la ficción ó superchería literaria. El análisis del trabajo del erudito gaditano nos dará á conocer lo que anteriormente á él se había pensado y dicho acerca del asunto, los motivos con que él apoya su impugnación de la autenticidad de la obra y sus conjeturas acerca del verdadero origen de la misma.

Casi á mediados del siglo XVII empezó á ser conocida entre los eruditos una obra titulada *El Centón epistolario del Bachiller Fernán Gómez de Cibdareal, físico del rey D. Juan el II*, como impresa en Burgos el año 1499. El primero que citó este libro fué el maestro Gil González Dávila, y luego otros que le reputaron auténtico. A fines del mismo siglo, Nicolás Antonio dijo que hay algo de falsedad en su publicación, hecha por

una persona que deseosa de ensalzar á sus progenitores, intercaló varios pasajes y fingió una impresión antigua, la cual, según opinión común entre los eruditos, conservada por Pérez Bayer, fué D. Juan de Vera y Zúñiga, conde de la Roca. Se trataba, pues, de intercalación y no de suposición completa; así es que D. Gregorio Mayáns, que admite aquélla, da por supuesto que el libro fué impreso primeramente en 1499. D. Eugenio Llaguno, que reimprimió en 1775 el *Centón Epistolario* junto con las *Generaciones* de Guzmán y los *Claros varones* de Fernando del Pulgar (y junto, según creemos, con las *Coplas* de Jorge Manrique, reuniendo de esta manera las obras de más valía del siglo xv); manifiesta en el prólogo sospechas de no haber tal edición de 1499, y dice que ha enmendado los yerros notorios de imprenta, entre ellos la partícula *ca* frecuentemente usada en este libro en significación de *que* (será *que* relativo ó conjuntivo y no causal) cuando no tuvo otra que la de *porque*. D. Manuel José Quintana, en la vida de D. Alvaro de Luna, notó que el rey D. Juan no se hallaba en Valladolid cuando la ejecución del Condestable, como dice el Epistolario, cuyo autor se supone que acompañaba al rey en aquella ocasión, y tamaña contradicción le sugirió vivas sospechas de la ilegitimidad del Epistolario. De esta observación del Sr. Quintana fechan las nuevas investigaciones referentes á la materia. Ticknor en su *Historia de la literatura española*, manifiesta su parecer adverso á la autenticidad del Epistolario, con argumentos, dice el señor de Castro, y lo creemos, tomados todos de nuestros autores y que el mismo señor considera como poco concluyentes. Aquí podríamos preguntar: si no son suyos los argumentos, ¿por qué han de ser tan malos? Y si tan malos son, ¿por qué no han de ser suyos? Se ve que nuestro erudito considera al autor angloamericano como poco competente para demostrar ilegitimidades. Como sea, el señor marqués de Pidal atacó con mucha fuerza de lógica las aseveraciones del Sr. Ticknor considerando no demos-

trada la ilegitimidad del Epistolario y como difícil de explicar la suposición de una invención tan ingeniosa y no dando particular importancia á ninguna de las objeciones, excepto á la relativa á la muerte de D. Alvaro de Luna. Sin embargo, unida esta objeción á la puramente negativa, es verdad, del completo silencio de los contemporáneos con respecto á la persona del Bachiller, no dejaba de confirmar las dudas de los eruditos aun anteriormente á las investigaciones más completas y decisivas del Sr. Castro.

El *Centón Epistolario* sigue fielmente (conforme se había ya observado) la crónica de D. Juan II, hasta el punto (y lo prueba el Sr. Castro) que cuando en ella hay equivocación, juntamente con ella se equivoca. Tal es la confusión de la toma del castillo de Gimena que fué en una sola noche y con capitulación, con la de la villa que fué cinco días después y á viva fuerza: confusión posible en una crónica, pero no en quien se supone escribir una carta sobre un hecho muy reciente, y conociendo todas sus particularidades.

La circunstancia, más poética y dramática que la realidad, de que D. Juan se hallaba en Valladolid cuando la ejecución de D. Álvaro, se halla por primera vez en los romances y luego en alguna historia de principios del siglo XVII, y esto es lo que indujo á error al autor del Epistolario, que puso además la toma de Escalona y rendición de la mujer é hijos de D. Álvaro antes de la ejecución de éste. Hállanse en el Centón groseras equivocaciones de nombres, enteramente inverosímiles en una persona que se supone en trato familiar con los individuos de que se trata, entre otras la del *Bachiller Birbiesca* por el *Licenciado Bribiesca*, y la del *Doctor García Chirino* por el *Maestro Alonso de Chirino*, nombres de dos físicos del rey y que por consiguiente debían ser compañeros del supuesto Fernán Gómez.— Confunde éste muchas personas de la familia de Diego López de Stúñiga, al mismo tiempo que en la carta á D. Pedro de Stúñiga dice que se crió en la casa de estos

señores. La epístola 103 está dirigida al arzobispo de Toledo, y en ella se hace mención de otra en que el Bachiller le daba pormenores sobre el proceso del Condestable que el Prelado debía conocer mejor que él, puesto que se halló en el Consejo, según cuenta la Crónica del Maestre.

Indica, finalmente, el Sr. Castro, aunque no con seguridad absoluta, algunos anacronismos de dicción que en el Epistolario ha notado, como la de *personaje* por *persona notable*, de *espía* que se cree introducida cuando las guerras de Nápoles, el de *moriscos* como substantivo. Muy notable es, sin embargo, que una persona tan entendida en la materia no haya podido designar mayor número de equivocaciones de esta clase, y por mucho que, más adelante, se esfuerce en buscar muestras de mal gusto seiscentista en el Epistolario, el estilo de éste es tanto ó más puro que el de las obras del reinado de Juan II. Invención fué sin duda la de las cartas, pero invención sumamente hábil é ingeniosa.

El autor de ella, según nuestro erudito, fué Gil González Dávila, de quien se sabe que había tomado parte en fraudes genealógicos, que en otro documento apócrifo había procurado realzar el linaje de los Veras, que en alguna obra histórica comete también notables errores por excesiva confianza en su feliz memoria y se muestra muy aficionado á especies apócrifas sobre don Alvaro de Luna; que fué el primero en mencionar el Epistolario, con discreción cuando hablaba al público y con mucha viveza cuando se dirigió á algún erudito amigo y cuya edad provecta, al mismo tiempo que se aviene con algunas palabras del Epistolario, explica dichos errores de memoria, poco concebibles en una persona tan enterada de los acontecimientos sobre que versa la correspondencia.

Conjeturado el *quién*, trata el Sr. Castro de averiguar el *por qué*. El objeto de la ficción debió ser, según él, no tan sólo el ensalzar los linajes de los Veras y de los Dávilas, sino también y muy principalmente el de bo-

rrar la mala nota de los Alvar Gómez, descendientes, según un antiguo cronista, de tan baja sangre que no convenía memorar su linaje; inventando para ello un Bachiller Fernán Gómez de Cibdareal «hijo de un hombre-bueno pero cristiano sin mácula,» personaje, por otra parte, muy bien quisto en la corte de D. Juan II y á quien se da un hijo cuyo nombre se calla. De esta suerte las familias distinguidas que entonces litigaban por la posesión del mayorazgo de los Alvar Gómez pudieron hacerlo sin recelo y adquirirlo sin perder la limpieza de sangre. Finalmente, para que el Conde de la Roca se encargase de la impresión del libro en Venecia, se le lisonjeó por su pasión favorita, cual era el realce del linaje de los Veras.

Hemos debido omitir en este análisis algunas pruebas secundarias de los asertos del Sr. Castro, y aun entre las que hemos indicado no todas deben hacer igual fuerza; mas según lo que anteriormente dijimos, nos parece probada la ilegitimidad y probable el descubrimiento del verdadero autor. Sin que en manera alguna pretendamos dar á las obras de pura erudición una jerarquía indebida, creemos que trabajos como este son sumamente meritorios y pueden, en casos como el presente, contribuir al adelanto de la historia literaria más que ciertos volúmenes de gran tamaño. Hallamos además una notable mejora en esta memoria comparada con los apuntes que hace algún tiempo imprimió el mismo autor relativos á la originalidad del *Gil Blas* de Lesage, los cuales no obstante nos servirán próximamente para un sencillo estudio de este otro problema literario.

Diario de Barcelona, 18 de Diciembre de 1857.

ORIGINALIDAD DEL «GIL BLAS»

DE LESAGE.

La verdadera discrepancia de opiniones acerca de la originalidad de Lesage en la composición de su obra maestra, ha tenido lugar entre algunos eruditos españoles y aun franceses que le han tratado de completamen, te plagiario, y la mayor parte de escritores extranjeros que le han considerado tan original como el que lo es más en obras de semejante naturaleza. Es verdad que entre la generalidad de los lectores españoles se ha conservado la especie de que el *Gil Blas* había sido robado y luego restituído á su patria, pero entre las personas de estudios, á lo menos por lo que podemos juzgar consultando nuestros más lejanos recuerdos, se ha creído constantemente entre nosotros que la obra es de Lesage, si bien inspirada en su concepción general y en importantes pormenores, por composiciones de nuestra antigua literatura. Punto era este en verdad que se debía estudiar más detenidamente, pero la conclusión general era la misma que subsiste después de las averiguaciones del señor Castro y de una obra recientemente anunciada, debida al profesor berlinés Francesson, el cual no dudamos que ha contribuído á completar el estudio, pero no podemos admitir que haya resuelto una cuestión ó un problema que estaba en tela de juicio hace un siglo, conforme sienta un anuncio bibliográfico que tenemos á la vista. La lectura de este anuncio y la circunstancia de habernos ocupado recientemente en un nuevo trabajo del señor Castro, nos mueve á dar una somera idea de la parte histórica de este problema literario.

El primero que soltó la especie de que el *Gil Blas* era

debido á un ingenio español, fué el autor de la historia de Luis XIV (1) que después de haber hecho en esta obra alguna insinuación severa y acaso un tanto envidiosa acerca del mérito de la famosa novela, trató de combatir su popularidad suponiendo que era enteramente debida á la del Escudero Marcos de Obregón. En la autoridad de este escritor y en la de un diccionario biográfico francés que suponía á Lesage hombre de poca inventiva, al mismo tiempo que según supone, en una tradición común entre los eruditos españoles, se fundó el Padre Isla para escribir en la portada de su traducción: *Gil Blas de Santillana, vuelto á su patria por un español celoso que no sufre que se burlen de su nación.* El primero que atacó la suposición del P. Isla fué el académico francés Francisco de Neufchateau, quien poco conocedor de la lengua castellana incurrió en groseras equivocaciones. De ellas se prevalió Llorente que escribió una extensa memoria en lengua francesa donde presenta un sistema completo sobre la procedencia de la obra disputada. Según Llorente fué compuesta originariamente en el reinado de Felipe IV con el título de *El Bachiller de Salamanca* y el *Gil Blas* no es otra cosa que esta última composición desmembrada en muchos puntos y aumentada con plagios parciales. La obra había pasado de la biblioteca del abate Julio de Lionne á la de Lesage, su protegido y amigo, y provenía de España por el marqués de Lionne, padre del abate que la había comprado junto con muchas otras cuando á ella fué enviado en misión secreta por Luis XIV en la época del matrimonio de este príncipe. Entre los muchos ingenios españoles que pudieron ser autores de la obra, Llorente se decide por D. Antonio de Solís y Rivadeneira.

El sistema de Llorente, poco sólido en su conjunto, pudo á lo menos inducir á sospechar que Lesage debió poseer algunas memorias acerca de la corte de Felipe IV,

(1) Alude al *Siglo de Luis XIV* de Voltaire. (Nota de esta edición.)

y esta es en efecto la opinión general entre nuestros críticos, consignada por ejemplo en el apreciable *Manual de literatura* del señor Gil de Zárate. Prevaleció pues entre nosotros, según ya dijimos, la opinión media que es la verdadera y que sin tratar á Lesage de plagiario en el sentido legal ó riguroso de esta palabra, no le excusa de importantes plagios parciales y reconoce al mismo tiempo que la idea matriz, la concepción principal de un héroe aventurero, bueno en el fondo, aunque demasiadamente travieso, y narrador de su propia vida con una franqueza mezclada de descoco, y de suerte que más que el verdadero protagonista de la narración sea el testigo de hechos variados é interesantes, es una idea española, cuyo primer origen se ha de buscar en el *Lazarillo del Tormes*, de Hurtado de Mendoza.

Don Adolfo de Castro intentó profundizar más el estudio de esta cuestión y publicó en 1845, como apéndice á una colección de poesías de Calderón de la Barca (tomadas en gran parte de sus comedias) un discurso sobre los plagios que de comedias y novelas del siglo XVII cometió M. Lesage al escribir en el siglo XVIII su novela intitulada: *Aventuras de Gil Blas de Santillana.* Redúcese en gran parte el discurso á notar simplemente catorce plagios, que son los siguientes: del *Marcos de Obregón,* de Vicente Espinel, el prólogo ó cuentecillo de dos estudiantes, que desde Antequera iban camino de Salamanca, lo que sucedió á Gil Blas en la posada de Peñaflor, la aventura del arriero de Cacabelos, lo de la sortija de Camila, la historia del mancebillo barbero y la respuesta de D. Matías al leer una carta de desafío. De la comedia de D. Francisco de Rojas, *Casarse por venganza,* un episodio del mismo asunto: de la de D. Diego de Córdoba, *Diablos son las mujeres* (generalmente se cree de la de D. Gil de Tirso), las aventuras de D.ª Aurora de Guzmán; de una novela inserta en la *Sala de recreación* de D. Alonso de Castillo, la historia de la bella Serafina; de la comedia de D. Antonio Hurtado de Mendoza, *Los empe-*

ños del mentir, todo lo sucedido en Mérida á D. Rafael con Jerónimo de Miajadas; del antes citado *Marcos de Obregón,* el cautiverio en la isla de Cabrera; del *Conde Lucanor,* el modo con que Gil Blas dió á entender su pobreza al duque de Lerma; del *Estebanillo González* lo sucedido á Scipión mientras sirvió á D. Abel, y lo que aconteció al mismo Scipión mientras estuvo al servicio del arzobispo de Sevilla. Nada nos dice el señor Castro de algunas reminiscencias del *Guzmán de Alfarache* que otros habían indicado, como la semejanza de situación de Guzmán cuando estaba para casarse con la hija de un rico genovés, y la de Rafael con la de don Pedro de Moyadas, ni de lo del vestirse este mismo personaje con el traje de un ermitaño muerto, según había hecho ya el *Lazarillo del Tormes* en la segunda parte de su historia.

Prueba victoriosamente nuestro erudito que no faltaron en España originales para el doctor Sangredo, ni para las actrices cuyas costumbres pinta Lesage, y confirma con muy buenas razones la presunción de que este autor tuvo presente un manuscrito español del siglo XVII en el cual se hablase de los enredos palaciegos durante los ministerios del duque de Lerma y del Conde-Duque de Olivares, no menos que de algún autor dramático de la misma época. La especialísima erudición del señor Castro le ha hecho dar con un indicio de que el autor de este manuscrito ó de estas memorias debió ser el ilustre poeta D. Francisco de Rioja, confidente que fué del Conde-Duque y autor de un *Aristarco* ó censura de la proclamación católica de los catalanes. Véase la prueba de esta curiosa conjetura. En el cap. IX del lib. XII de *Gil Blas* se lee: «Temiendo (el Conde-Duque) que al salir de palacio le insultase el populacho, se levantó muy de mañana; y antes de amanecer salió por la puerta de las cocinas; y metiéndose en un coche viejo con su confesor y conmigo, tomó sin riesgo el camino de Loeches.» En los avisos de Pellicer (especie de periódicos de la época) de 14 de Junio

de 1643 se hallan estas palabras: «A 17 de Enero de este año se comenzó á rugir la retirada del señor Conde-Duque. Efectuóse día de San Ildefonso viernes á 23 que salió para Loeches acompañado sólo de su confesor Tenorio y el inquisidor Rioja.»

Los partidarios de la originalidad de Lesage se apoyan sobremanera en el lenguaje y en el estilo de este célebre escritor. El primero fué atacado en mal hora por Llorente y ha sido victoriosamente defendido por los escritores franceses, jueces natos en esta cuestión. En cuanto al segundo, no dudamos tampoco que es muy propio de Lesage, que es francés y muy francés, y en efecto su límpida ligereza y la corrección de gusto que descubre, es del todo opuesta á la exuberante riqueza del de nuestros antiguos escritores. Mas este cambio de estilo podía llevarlo á cabo un traductor hábil, cuanto más un refundidor de mérito eminente que tal creemos á Lesage, más bien que autor original en toda la extensión de esta palabra. Para justificar semejante juicio sería necesario, en verdad, comparar atinadamente los modelos de que se sirvió y las transformaciones á que los sujetó. Este trabajo debía hacerse y habrá sido sin duda el que se ha propuesto el profesor Francesson y no «la resolución de un problema que hace un siglo estaba en tela de juicio.»

Diario de Barcelona, 28 de Enero de 1858.

DEL ORIGEN

DE LAS NACIONES MODERNAS

por el barón de Eckstein.

El barón de Eckstein es un eminente publicista católico, alemán por su patria, sus estudios y la fisonomía de su talento y francés por su larga permanencia en el vecino Estado y la lengua de que se sirve, que exclusivamente dedicado unos treinta ó cuarenta años hace al modesto género de artículos de revista, ha adquirido general aunque no popular nombradía, sin que los deseos manifestados por muchos hayan logrado que se decidiese á reunir sus interesantes hojas por do quiera esparcidas. En su avanzada edad, postrado en cama según parece y aplastado de experiencias para usar de su expresión, sigue dado á trabajos de la misma clase, siempre nuevos y profundos, llenos de erudición, de saber y de vena, en que lo vasto de la concepción no daña á la fijeza de las ideas ni la modificación acaso de algunas opiniones secundarias á la fuerza y persistencia de las convicciones y donde sólo se echa de menos cierta lucidez exterior que sin duda desdeña para no dejar de atender de lleno al fondo del asunto. Su estudio predilecto es el de la historia por cuyas malezas más intrincadas se complace en penetrar, guiado por la luz más ó menos intensa y fija de las tradiciones, de la filosofía y de la crítica, buscando siempre en ella testimonios de la dignidad originaria del género humano y lecciones para lo presente, que no lo es todo para él como para muchos, pero que tampoco suprime ni olvi-

da. Entre sus publicaciones más recientes (1) escogemos para estudio como una de las de interés más general la relativa al origen de las naciones europeas.

Las siguientes observaciones que extraemos del fondo de su artículo, darán á conocer que, si bien para algunos puntos de sus estudios debe acudir Eckstein á la ciencia conjetural, siempre aventurada, se hace no obstante cargo de las dificultades de la empresa y se prepara con las debidas precauciones.

Al tratar de investigaciones de tan delicada naturaleza, es necesario precaverse del deseo de explicarlo todo por medio de cierta unidad y sencillez de sistema, puesto que las naciones son semejantes á los ríos que sólo adquieren su nombre definitivo después de haberse acrecentado por medio de manantiales, algunas veces de muy diverso origen. Aun cuando se trata de pueblos parientes, es necesario distinguir entre las emigraciones de diferentes épocas; como por ejemplo entre los celtas ó galos primitivos y los kimro-bretones, entre los más antiguos germanos ingaevas, cuyos dioses eran los Vanos, y los germanos de la época romana que como los escandinavos reconocían á Odín dios conquistador, y entre los antiguos griegos pelasgos y los aqueos, mynianos y jónicos que en época más reciente se agregaron á los primeros.

En una época muy remota se hundió, según nuestro etnógrafo, un mundo caótico en el mediodía del Asia, y lo mismo sucedió en parte de la India, de la Persia, de la Babilonia y aun de la Arabia. Entonces por primera vez se pusieron en movimiento universal las razas indo-europeas pasando de Asia á Europa por el camino de la Media, de la alta Asiria y del Asia Menor, al paso que ciertas tribus aventureras, después de haber formado reducidos Estados de piratas en las costas de Gedrosia y las vecinas al golfo Pérsico, acabaron por invadir el Egipto, siguiendo las huellas de los carios y de todos

(1) En uno de los últimos números del *Correspondant*.

los ascendientes de la raza fenicia. Más tarde, desde el Delta se adelantaron hacia el Mediterráneo posteriormente á los carios y á los fenicios propiamente dichos. Esto es lo que hallamos obscuramente consignado en las tradiciones relativas á la llegada de los danaidas aqueos. El Sr. Eckstein distingue tres épocas: una primitiva y enteramente desconocida, otra mítica y llena de tradiciones y una tercera histórica.

En la primera se divisan dos grandes cuerpos de pueblos, á saber: los iberos y los fineses, cuyos restos se han conservado entre los vascos y entre los pueblos inmediatos al golfo de Botnia en Rusia y en Suecia. Hallamos los primeros mencionados en tiempos posteriores en las grandes federaciones de celta-ligurios y celtíberos (1), y además en ciertas tradiciones de Irlanda que les llaman los extranjeros de cabello negro, las cuales recuerdan también á los fineses ó extranjeros de cabello rojo. Estos últimos primitivos pobladores de Europa, fueron después sustituídos y en parte absorbidos por los ingaevas ó antiguos germanos.

La segunda época se divide en dos períodos, el primero de los cuales se halla cuasi enteramente desprovisto de tradiciones, y comprende las antigüedades de los ilirios, de que se conserva aun resto en los albaneses, de los primitivos celtas cuya lengua se ha conservado entre los indígenas de Irlanda y los montañeses de la Alta Escocia, y los recios cuyo idioma indescifrado subsiste en las inscripciones etruscas. Al primer pueblo pertenecieron los peonios de Tracia y Macedonia, los panonios de Hungría, los habitantes de la primitiva Venecia y los japodas de la parte meridional de Italia. Los primitivos celtas penetraron en Occidente siguiendo el curso del Danubio, estableciéndose primero en el Nórico y la Vindelicia, es decir, en una parte del Aus-

(1) Según el sistema de Romey, que nos parece fundado en esta parte, el nombre de iberos designó á los primitivos celtas y no á los euscaros ó anteriores habitantes de España.

tria y Baviera, ocupando luego las orillas del lago de Constanza y estableciéndose luego en el pueblo que conservó el nombre de Galia.

En el mediodía de ésta se relacionaron con los iberos, en una época anterior á la de los establecimientos de los hiksos en las costas del Mediterráneo, antes de la existencia de Sidón y especialmente de la de Tiro. Finalmente, la raza recia oculta por los celtas en el Nórico y en la Helvecia se ilustró á causa de la tribu de Raseno que descendió de los Alpes y se derramó por el Norte y por el centro de Italia. Estas son las tres primitivas familias europeas, ligadas aunque de lejos al gran tronco indoeuropeo y predecesoras de la Europa pelásgica, madre de los griegos y latinos.

El segundo período de la segunda época, en que abundan ya las tradiciones, es el de la venida de los pelasgos. Antes que existiesen los helenos había ya *Graikoi* ó griegos en los alrededores de la Albania y del Epiro. Estos griegos primitivos deben de haber formado el punto de partida común entre los idiomas de la familia latina y de la familia helénica, modificados después por el contacto con poblaciones de origen diverso. Tuvo lugar posteriormente la llegada que hemos ya mencionado, de unos segundos griegos, que se distinguen por un genio móvil enteramente opuesto á la inmovilidad de las tribus latinas y pelásgicas. Este hecho y las transformaciones interiores de la misma sociedad pelásgica produjeron la nueva época de los helenos, transformación de los antiguos griegos, consumada especialmente por los dorios.

Llegamos ya al límite entre los tiempos míticos y los históricos: en él se nos presentan los lituanios ó por mejor decir los getas y los dacios sus antecesores. Dominaron éstos la Moldavia y la Valaquia, la Tracia, la desembocadura del Volga, el curso superior del Oxo y del Yaxarte y ocupan el Kanado actual de Saschkand y de Farghana, separando las poblaciones finesas y turcomanas de las regiones meridionales de la Siberia del

resto de los países indo-europeos del Asia central. Las instituciones de este antiguo pueblo se hallan conservadas entre los lituanios de la Edad media, al paso que muchas razones etimológicas ligan estos antepasados de los moldavos y valacos á los antiguos pueblos de la antigua Prusia, de la antigua Lituania y de una parte de la Finlandia. El idioma lituànio es el que recuerda mayormente las formas del más antiguo sanscrito y del antiguo latín, lo cual pudo influir en la completa romanización de los valacos (1).

A los orígenes de la época histórica pertenece también la llegada de los bretones ó kimros ó sea celtas secundarios. Los cimmerianos fueron desarraigados de las regiones que ocupaban, de la península que lleva todavía el nombre de Crimea y de otros países vecinos por la invasión de los escitas durante la monarquía de los medos. Dichos celtas ofrecen una organización teocrática y muy semejante á la de los getas y lituanios. Estas razas indo-europeas, cuyo origen hallamos en las regiones del Asia central, parcialmente mezcladas de hordas turcas y de tribus finesas, han dominado temporalmente sobre un gran número de hombres, pero sucumbieron al asalto de los escitas, torbellino de pueblos compuesto de una mezcolanza de fineses, turcomanos, hunos y aun mogoles. Los celtas atravesaron rápidamente la Panonia, no menos rápidamente los antiguos países célticos del Nórico y la Vindelicia y acabaron por fijarse en la Borgoña y en la Gran Bretaña.

Junto á los lituanios y los bretones hallamos á los germanos secundarios, análogos á los helenos, así como los ingaevas lo son á los pelasgos. Estos germanos recientes se presentan hacia la época de las guerras de Mitrídates, las cuales trastornaron, á lo menos parcial-

---

(1) Supónese generalmente y esta es la opinión que parece favorita de los actuales moldavos y valacos, que los antiguos dacios fueron completamente exterminados en su país y sustituídos por colonias puramente italianas.

mente, los establecimientos de la primitiva Germania comercial y marítima. En tiempo de los cimbros y de los teutones, vemos profundamente agitada esta masa de tribus anteriormente pacíficas, aceptando el culto esencialmente asiático de Odín. Tal fué el impulso que á la larga produjo una Europa neo-latina y una Europa neo-germánica.

No puede dudarse de la antigüedad de los eslavos en Europa, especialmente en la Ukrania y en la Gallicia. Esta familia se divide en dos grupos: el primero, al cual pertenecen los rusos, compuesto de tribus pacíficas organizadas en reducidas comunidades mercantiles y agrícolas; el segundo, al cual pertenecen los bohemios y los polacos y que absorbe á los sármatas, raza caballeresca de tribu meda que les comunica su ardor guerrero. Antiguos vasallos de los godos, se adelantan lentamente por el lado de la Germania, al mismo tiempo que las naciones germánicas se dirigen hacia el imperio romano, y toman posesión de la Prusia actual, de la Pomerania, del Mecklemburgo y de una parte del Holstein, de que fueron posteriormente rechazados. Desde la época merovingia invadieron también la Silesia, la Bohemia, una parte de la Baviera, del Austria y de la Panonia, hasta las orillas del Adriático, y con el nombre de servios, bosniacos y búlgaros penetraron y se consolidaron en el imperio griego. El inmenso dominio de los eslavos fué limitado por Carlomagno y por sus sucesores en el imperio, como también en Hungría por el diluvio de los magyares y en Grecia por la conquista de los otomanos. Al promover la división de la Polonia, Federico el Grande cometió una enorme imprudencia, debiendo haber contribuído á la formación de una Polonia y de una Bohemia católicas, como contrapeso de una Rusia y de una Servia griegas.

Los más recientes invasores de Europa, es decir, los magyares y los turcos, como una de las más antiguas, pertenecen á la gran raza finesa; los primeros constituyen un pueblo valiente y activo, pero sumamente móvil

y turbulento, cuyo carácter recuerda un tanto el de los hunos, si bien su debilidad numérica le impide entregarse á vastos proyectos. En cuanto á los turcos, no se resuelve todavía el Sr. Eckstein á considerarlos como un pueblo europeo.

A este resumen del precioso trabajo del barón de Eckstein, añadiremos un notabilísimo pasaje, el cual claramente manifiesta que también sabe abstenerse de decidir cuando le faltan datos para formar un juicio probable; y por otra parte, puede servir de muestra de un estilo que no siempre se hallará exento de defectos, pero que alcanza frecuentemente bellezas de primer orden.

«Espesas tinieblas envuelven la historia de estos pueblos (los iberos y fineses) en los tiempos antiguos; se asemeja á una larga noche, sólo interrumpida alguna que otra vez por la luz intermitente de algún relámpago, sin que nunca se llegue á oir el ruido del trueno. Hay, sin embargo, momentos solemnes en la existencia de estos pueblos casi borrados de los anales del mundo. Diríase á veces que se acerca un gran viento que ha de levantar algún ángulo de las más espesas tinieblas, pero vuelve á caer de repente el velo y nos volvemos á hallar en presencia del mismo enigma.»

Diario de Barcelona, 12 de Marzo de 1858.

ESTUDIOS DRAMÁTICOS.

SHAKESPEARE. — Macbeth.

La idea de la expiación que se cierne sobre las tragedias de Esquilo y Sófocles, ofuscada en parte por sombras del fatalismo, se muestra realizada con terrible eficacia en esta obra de Shakespeare. Críticos de diversas escuelas, disgustados acaso del indecible abuso que de lo horrible se ha hecho, especialmente en nuestros días, han proclamado una doctrina poco acorde con las ideas vulgares, pero no por esto menos noble y elevada, y es la de que la más completa tragedia sería aquella en que á los negros espectros del mal y á sus tremendos castigos se sustituyesen las luminosas armonías del bien: mas á pesar de lo admisible de esta doctrina y de que más ó menos completamente se halla realzada en obras de los mejores poetas, creemos que (prescindiendo de la *Atalía* que lo encumbrado de su materia unido á la perfección artística coloca en una esfera especial) no hay drama comparable al *Macbeth* del Cisne de Avon, y en paz sea dicho de aquellos que más de cerca que nosotros pueden apreciar las bellezas del Filoctetes y de la Antígona, de los partidarios de la regularidad francesa y de los entusiastas nacionales ó forasteros de nuestros antiguos ingenios. Con perdón de los últimos diremos especialmente: ¿Quién nos dará un *Príncipe constante* que como drama valga el *Macbeth?*

¡Cosa singular á primera vista! Esta señaladísima obra de la imaginación inventiva halló el plan completamente formado en una obscura crónica que el poeta sigue paso á paso sin alterarla en lo más mínimo, pero completándola, fecundándola, interpretando de la mane-

ra más amplia y eficaz sus concisas indicaciones, reconstruyendo por el poder del genio el edificio cuya planta y cuyos restos quedaban en el suelo. Y no es en verdad de admirar que quien convertía en obra maestra dramática, un sencillo cuento céltico ó italiano, sacase tanto partido del relato de Bucanan, notable é interesante por sí mismo.

La holgura del sistema que seguía dió lugar al poeta á que desarrollase este relato sin tener que sujetarlo á una forma dramática fijada de antemano: así después de habernos dado á conocer los orígenes de la ambición en el débil corazón de Macbeth, nos la muestra luego halagada por las predicciones de las tres magas y excitada por los siniestros consejos de su pérfida esposa; presenta luego al buen monarca inmolado; el temor sucediendo al remordimiento y dictando nuevos crímenes; la turbación mental de los usurpadores, la consternación del pueblo. Finalmente, como en una morada celeste, nace la restauración de la raza legítima en la corte de un rey santo; Macduff da cumplimiento á equívocas predicciones, y el hijo de Duncan sube al trono de Escocia. Con la latitud del plan se concilia una verdadera unidad, sólo infringida por alguna expresión cómica inoportuna y por las maliciosas ocurrencias del hijo de Macduff, poco acordes, á nuestro ver, con el carácter general de la composición. Innumerables son las bellezas; contentémonos con citar la del sorprendente maravilloso popular que engrandece la acción sin amortiguar la responsabilidad moral de los personajes; el carácter de Banco cuya inocente firmeza subyuga el ánimo inquieto de Macbeth; la parte que la naturaleza misma toma en la lamentable pérdida del monarca; aquel despedirse del sueño y aquel no acertar á decir *así sea* del criminal protagonista; el mutismo de los asesinos de Banco; el sonambulismo que mal grado la voluntad férrea de lady Macbeth da salida al remordimiento, y finalmente la viveza ó mejor el ordenado ímpetu con que marcha la acción.

Como muestra de diálogo preferimos un trozo de tono templado, sugerido también por la citada crónica, pero que es de lo más bello que en su género puede concebirse, y que con ser un simple diálogo, suspende la atención no menos que la acción más sorprendente.

Malcolm.—Busquemos algún solitario asilo donde las lágrimas puedan aliviar nuestra tristeza.

Macduff.—Antes bien empuñemos la espada vengadora y á fuer de valientes cubramos con nuestras armas y salvemos de su ruina nuestra fortuna que yace en el polvo. Nuevas viudas, nuevos huérfanos alzan cada mañana al cielo sus gritos; cada día nuevos gemidos hieren el cielo, cuyas bóvedas responden como si el cielo se compadeciese de los males de Escocia, mostrando en diversos fenómenos los signos de su dolor.

Malc.—De los males de mi patria deploro los que creo; creo los que he sabido, y en cuanto pueda vengarlos y repararlos no dejaré de hacerlo al momento en que se me ofrezca una ocasión favorable. Lo que ayer me contasteis pudiera ser verdadero; sin embargo, el tirano cuyo nombre solo mancha la lengua del que lo pronuncia, fué en otro tiempo tenido por virtuoso. Vos mismo le habéis tiernamente amado, y ninguna ofensa os ha hecho todavía. Como soy joven podríais, á expensas mías, hacerle un servicio de alguna importancia, pues se considera prudente sacrificar una débil é inocente víctima para apaciguar un dueño irritado.

Macd.—Yo no soy un traidor.

Malc.—Pero Macbeth lo es. Una índole buena y virtuosa puede doblegarse á las órdenes de su monarca. Perdonadme, pues que mis ideas en nada cambian lo que sois en efecto....

Macd.—He perdido mis esperanzas.

Malc.—Acaso son vuestras esperanzas las que han despertado mis sospechas. ¿Por qué habéis abandonado imprudentemente vuestra esposa y vuestros hijos, prendas tan tiernas, lazos tan poderosos de amor, sin despediros siquiera de ellos? Os ruego que en mis sospechas

no veáis un motivo de ofensa para vos, sino solamente precauciones para mi seguridad, ya que mis pensamientos no pueden haceros menos honrado ni virtuoso.

Macd.—¡Muere, muere, desgraciada patria! Tiranía, fortalécete en tus cimientos, pues la virtud no se atreve á reprimir tus furores. Y vos sufrid con paciencia estas injusticias hacia vos mismo, porque su título de rey acaba de ser confirmado. Adiós, príncipe: yo no quisiera ser el cobarde que sospecháis, á trueque de todo el espacio de tierra que se halle en la mano del tirano, aun cuando se añadiesen todos los tesoros del Oriente.

Malc.—No os ofendan mis temores, pues lo que acabo de decir no nace de una desconfianza decidida contra vos. Estoy persuadido de que nuestra patria sucumbe bajo el yugo, que está inundada de lágrimas y de sangre y que cada día añade nuevas llagas á sus primeras heridas. Creo también que más de un brazo se armaría para sostener mis derechos y la generosa Inglaterra se hallaría pronta á ofrecerme millares de valientes soldados. Pero con todo, cuando yo hubiere conculcado bajo mis pies la cabeza del tirano, mi desgraciada patria sería víctima de males de toda especie causados por el hombre que sucedería al tirano.

Macd.—¿Y quién sería éste?

Malc.—Hablo de mí mismo... reconozco en mí todos los gérmenes del vicio tan profundamente arraigados que cuando llegaran á desarrollarse, el negro Macbeth parecería puro y blanco como la nieve y sus desgraciados súbditos una vez entregados á mis vejaciones sin límites le tendrían por un apacible cordero.

Macd.—¡Ah! jamás de todas las legiones infernales podrá salir un demonio más execrable y perverso que Macbeth y que lo sobrepuje en malicia.

Malc.—Confieso que es sanguinario, esclavo de la lujuria y de la avaricia, falso, mentiroso, caprichoso, cruel é infectado de todos los vicios que tienen nombre; pero mi inagotable pasión por el libertinaje es un abismo sin fondo... y mi pasión derribaría todos los obstá-

culos que la virtud opusiese á mis deseos. Macbeth vale más que semejante rey.

Macd.—Una intemperancia sin fin es una gran tiranía; ha despoblado antes de sazón, á más de un trono feliz, y derribado una multitud de reyes; mas no por esto debéis dejar de encargaros de la corona que os pertenece.....

Malc.—Con este vicio ha germinado también en mi desgraciada constitución una avaricia tan insaciable que si llegase á ser rey, haría cortar la cabeza á los grandes para apoderarme de sus tierras: desearía los joyeles de uno y el palacio de otro, y el acrecentamiento de mi riqueza no haría más que aguijonear mi pasión y hacerla todavía más famélica.....

Macd.—La avaricia echa raíces todavía más profundas que la incontinencia, la cual, á lo menos, termina con el verano de la vida: la avaricia ha sido la espada que ha degollado á nuestros reyes. Sin embargo, no os alarméis todavía: la Escocia tiene dominios en bastante número, aun entre los que os pertenecen, para satisfacer vuestros deseos, y vuestros defectos acaso estén en cierta manera recompensados por otras virtudes.

Malc.—Yo virtudes! ninguna hallo en mí: todas las que como otras tantas gracias adornan á un rey, justicia, franqueza, templanza, firmeza, bondad, perseverancia, clemencia, modestia, piedad, paciencia, valor, denuedo, ningún gusto siento por ellas, y antes bien tengo todos los vicios contrarios: en mi seno abunda el mal revestido de todas sus formas.....

Macd.—¡Oh Escocia, desgraciada Escocia!

Malc.—Si juzgáis que tal hombre sea digno de reinar, hablad: yo soy el hombre que acabo de pintaros.

Macd.—¡Digno de reinar! nó, ni siquiera de vivir. ¡Oh nación miserable, que sufres el yugo de un tirano usurpador, armado de un cetro ensangrentado! ¡Cuándo verás renacer tus días felices, puesto que el vástago legítimo de tu trono se maldice por su propia boca y blasfema su nacimiento! Vuestro padre era un

santo y virtuoso rey: la reina que os llevó en su seno, más tiempo de rodillas que en pie, vivía cada día como si hubiese sido el último de su vida. ¡Oh! adiós, yo os dejo: estos mismos horribles vicios de que acabáis de acusaros me han desterrado de Escocia. ¡Oh corazón mío, aquí acaba de desvanecerse tu última esperanza!

Malc.—Macduff, este noble transporte, nacido de tu sincera lealtad, ha borrado de mi alma sus negras sospechas y reconciliado mis pensamientos con la opinión de tu fidelidad y de tu honor. El infernal Macbeth por mil artificios semejantes ha intentado seducirme y atraerme á su poder, y una sabia prudencia me precave de una credulidad precipitada. Pero que el Dios supremo sea juez entre los dos. Desde este momento me abandono á tus consejos y retracto las calumnias que he proferido contra mí: abjuro todas las invectivas, todas las imputaciones que acabo de pronunciar, como contrarias á mi carácter. Yo soy desconocido de la mujer; jamás perjuré; apenas he deseado mi propio bien; jamás he violado mi palabra: la primera mentira que ha salido de mi boca, acabáis de oirla: iba dirigida contra mí.»

Parécenos que este diálogo por sí solo basta para refutar la paradoja de un moderno escritor que en Shakespeare sólo reconoce pasión y fantasía con completa ausencia de razón y de voluntad. A nuestro ver, en el trágico inglés, gran pintor de cuyos cuadros se desprenden graves lecciones y enseñanzas, hay de todo: su teatro es un mundo en que debe saberse escoger. Así es que ha dado origen á muy diversas escuelas; y discípulos suyos son en cierta manera el escéptico y naturalista autor del *Fausto*, el de *María Estuardo* y *Guillermo Tell*, aquejado de la sed de ideal, el del *Talismán* y *Las cárceles de Edimburgo*, gran poeta moralista, y hasta el venerando compositor de *Los Novios* y *Carmagnola.*

Diario de Barcelona, 7 de Abril de 1858.

RACINE.—Atalía.

Esta obra de la completa madurez y del piadoso retraimiento de Racine sin perder las ventajas relativas del sistema dramático de los franceses, salva sus límites y evita el amaneramiento, la estrechez y la monotonía de que aquel sistema no se halla exento. El raudal de poesía en la elocución, la variedad de tonos, la grandeza sorprendente de los principales caracteres, el uso ampliamente adoptado del coro, y hasta la pompa de la escena y del acompañamiento constituyen á este drama una excepción al mismo tiempo que la obra maestra del género á que pertenecen.

Júzguenlo los lectores que no hayan tenido ocasión de ver el original por una rápida exposición de su argumento.

Abner que se ha conservado fiel á la ley divina llega al templo para celebrar junto con otros pocos hebreos el aniversario del día en que la ley fué dada á Moisés. Manifiesta el gran sacerdote Joad su temor de que Atalía destruya en breve el santo templo en donde Mathán le ha dicho que se hallaba oculto el tesoro de los reyes de David. Joad no se intimida: sometido á la voluntad de Dios, la cumplirá sin temor confiado en su auxilio. Reprende y anima á Abner con aquellos célebres versos:

¿Hubo tiempo más fértil en milagros? etc.

Pero, ¿dónde, pregunta Abner, se halla el prometido hijo de David? ¿Acaso el furor de Atalía se engañó? ¡Ah! si se hubiese escapado alguna gota de la sangre de nuestros reyes.—Pues bien, ¿qué haríais entonces?—¡Oh día feliz para mí! ¡con cuánto ardor correría á reconocer á mi rey!» Joad le encarga que vuelva á la hora tercera. Parte Abner y Joad anuncia á su esposa Josa-

beth la resolución que ha adoptado de coronar el tierno rey en el templo aquel día mismo y de hacerlo coronar por los levitas.

Atalía, llevada por un espíritu de vértigo, se introduce en el templo y hasta el pie del altar, pero la presencia de un niño la turba: en su figura reconoce al que ha visto en sueños amenazando su vida. Al bello relato del sueño sigue el bellísimo diálogo de Atalía y del niño Joas. Acaso hubiera ella cedido á los asomos de piedad que siente por el niño, pero Mathán renueva su terror y su codicia y Atalía exige que se le entregue el temido niño y los supuestos tesoros. Joad manda cerrar las puertas del templo y prepara la coronación de Joas. En este momento se siente poseído de un espíritu profético y con los acentos de la más alta poesía predica la victoria de la causa del Señor, los crímenes y las desgracias futuras de Israel, y la Nueva Jerusalén que saldrá del fondo de los desiertos revestida de claridad y con un sello inmortal marcado en su frente. Joas es coronado en presencia de los levitas, mientras que Atalía se prepara para incendiar el templo, pero temiendo perder el tesoro que cree contener, manda á Abner para proponer el rescate de los sacerdotes con tal que le entreguen el tesoro y el niño. Joad responde que van á abrirse para Atalía las puertas del templo donde podrá ver el tesoro de David. Este tesoro es Joas que se divisa sentado en su trono rodeado de levitas armados. Atalía prorrumpe en amenazas cuando de repente se anuncia que el pueblo al saber que existía un hijo de David, se ha declarado en favor suyo, ha roto las puertas del templo de Baal é inmolado al traidor Mathán. Atalía es castigada y reconocido el hijo de David.

Se ha observado con razón que sin desposeerse de la dignidad sostenida y á veces algo académica que reina en las demás composiciones del teatro neo-clásico francés, sabe Racine hallar los tonos más verdaderos y aun unirlos con cierto acento familiar en las escenas en que interviene el niño Joas. Citaremos por ejemplo una

parte de los últimos y luego una notable traducción en nuestra lengua provincial del famoso sueño, no enteramente exenta de galicismos, pero que da una buena idea del original.

Atalía.—Nó, volved; ¿en qué oçupáis vuestros días?

Joas.—Adoro al Señor; se me explica su ley; se me enseña á leerla en su libro divino y empiezo ya á escribirla con mi propia mano.

Atalía.—¿Y qué os dice esta ley?

Joas.—Que Dios quiere ser amado; que tarde ó temprano venga su santo nombre blasfemado; que es el defensor del tímido huérfano, que resiste al soberbio y castiga al homicida.

Atalía.—Comprendo. Pero todo este pueblo encerrado en este lugar, ¿en qué se ocupa?

Joas.—Bendice á Dios.

Atalía.—¿Dios quiere acaso que á todas horas se le ore y se le contemple?

Joas.—Todo fútil ejercicio está desterrado de su templo.

Atalía.—¿Cuáles son pues vuestros placeres?

Joas.—Algunas veces en el altar presento al gran sacerdote ya el incienso, ya la sal; oigo cantar las infinitas grandezas de Dios y contemplo el orden de sus pomposas ceremonias, etc.

SUEÑO DE ATALÍA.

Era durant l' horror d' una profunda nit;
Ma mare Jezabel á mos ulls s' es mostrada,
Com lo jorn de sa mort pomposament parada;
No havian sos dols sa superbia domat;
Encara ella tenia aquell llustre emprestat
Ab que cuydá d' ornar y de pintar sa cara
Per reparar dels anys l' insult que no s' repara:
«Tremola, me digué, filla digne de mí,
»De Judá l' cruel Deu també t' ha de oprimí.
»Ab llástima t' veig caurer en sas mans formidables.
»Ma filla.» En acabant eixos mots espantables
Sa sombra vers mon llit ha semblat s' inclinar

Y jo li allarguí las mans per l' abrassar,
Pero una horrenda mescla he solament trobada
D' ossos y carns macats en lo fanch rossegada,
Pellingots bruts de sanch y membres afeats
Entre cans famolenchs ferosment disputats.
—En eix desordre extrém, devant de mi se posa
Un jove infant cubert de una roba llustrosa,
Tals veyém dels Hebreus los sacerdots vestits.
Sa vista ha reforsat mos desmayats sentits;
Mes quan, calmada en fí ma turbació funesta,
Admiro sa dolsor, sa fas noble y modesta,
Me sento de repente un homicida acer
Que 'l traydor en mon pit ha clavat tot enter.
En eix concurs estrany de tan varis objectes,
Sols neuréu, be pot ser, d' un acas purs efectes.
Jo mateixa tenint vergonya de ma por,
L' atribuí, algun temps, á un negre vapor;
Mes ma ánima que sempre aqueix recort contrista
Dos cops la propia especie en somnis ha revista;
Dos cops mos ulls marrits s' han vist representar
Aquell mateix infant prest sempre á me matar.
Cansada dels horrors de qui m' veig perseguida
A Baal men anava á comanar ma vida
Y al peu de sos altars cercar algun descans.
¡Qué no pot lo terror sobre l' cor dels humans!
Al temple de Sion un instinc m' ha portada
Y d' aplacarme l' Deu me so determinada;
He cregut, ab presents, son rigor ablanir,
D' aqueix Deu, qual que fos, més dolsura obtenir.
Ministre de Baal, perdonau ma flaquesa.
Entro, lo poble fuig, la funció es suspesa;
Vers mi l' gran sacerdot se encamina ab furor.
Mentres ell me parlava ¡oh sorpresa! ¡oh terror!
Vegí l' mateix infant de qui so menassada,
Qual un somni espantós sa imatge m' ha pintada.
L' he vist: son mateix port, mateix vestit de llí,
Es ell mateix. De front ab Joyada marxava;
Pero l' han escondit prompte quan jo 'l mirava.

Esta traducción es debida al señor Puiggarí, literato rosellonés que con filial solicitud ha cultivado la lengua de sus antepasados.

Diario de Barcelona, 16 de Abril de 1858.

CALDERÓN.—El Príncipe Constante.

I.

El asunto de esta composición es el martirio que recibió en África á principios del siglo xv D. Fernando, príncipe de Portugal, hermano de Eduardo ó Duarte I, y de su sucesor D. Alfonso V.

Fácil será reconocer que añadió el poeta elementos de su propia invención á los que la historia le sugería con sólo recorrer el argumento de esta obra notable. Citaremos de paso algunos de los versos más bellos que ésta nos ofrece, indicando también, en los casos en que sería imposible una cita completa, las principales bellezas que se nos irán presentando.

Zara incita á los cautivos á que canten para alegrar á la princesa Fénix, obedecen los cautivos, pero advirtiendo que sus cantos son para divertir las penas propias, mas no las ajenas.

Sale Fénix que maldice de su hermosura, llevada de un triste sentimiento:

Pero de la pena mía
No sé la naturaleza,
Que entonces fuera tristeza,
Lo que hoy es melancolía.

Es presentimiento el que aqueja á Fénix, pues no tarda en presentarse el rey su padre con el retrato de Tarudante de Marruecos que pretende la mano de la princesa de Fez. El dolor de ésta es interrumpido por el disparo de una pieza que anuncia la llegada del general Muley. Largo relato en que éste cuenta su expedición marítima á Ceuta.

Aquella pues que los cielos
Quitaron á tu corona,
Quizá por justos enojos
Del gran Profeta Mahoma;

Y en oprobio de las armas
Nuestras, miramos ahora
Que pendones portugueses
En sus torres se enarbolan.

Opina el general que las armas prevenidas para la gran Ceuta deben acudir sobre Tánger, pues según refiere en enmarañado estilo la ha visto amenazada por una armada portuguesa que

..... Aquella armada
Ha salido de Lisboa
Para Tánger, y que viene
A sitiarla con heroica
Determinación, que veas
En sus almenas famosas
Las quinas que ves en Ceuta,
Cada vez que el sol asoma.
Duarte de Portugal,
Cuya fama vencedora
Ha de volar con las plumas
De las águilas de Roma,
Envía á sus dos hermanos
Enrique y Fernando, gloria
Deste siglo, que los mires
Coronados de victorias.
Maestres de Cristo y de Avis
Son; los dos pechos adornan
Cruces de perfiles blancos,
Una verde y otra roja.
Catorce mil portugueses
Son, gran señor, los que cobran
Sus sueldos, sin los que vienen
Sirviéndoles á su costa.
Mil son los fuertes caballos,
Que la soberbia española
Los vistió para ser tigres,
Los calzó para ser onzas;
Ya á Tánger habrán llegado,
Y esta, señor, es la hora,
Que si su arena no pisan
Al menos sus mares cortan.
Salgamos á defenderla:
Tú mismo las armas toma,
Baje en tu valiente brazo
El azote de Mahoma,

Y del libro de la muerte
Desate la menor hoja;
Que quizá se cumple hoy
Una profecía heroica
De Morabitos, que dicen
Que en la margen arenosa
Del África, ha de tener
La portuguesa corona
Sepulcro infeliz, y vean
Que aquesta cuchilla corva
Campañas verdes y azules
Volvió con su sangre rojas.

Enfurécese el rey cuya ida da lugar á que Muley dirija sentidas quejas á Fénix, la cual contesta discretamente que

Licencia de amar le dió,
De ofender y injuriar no.....
Pues qué pude hacer?
MULEY Morir;
Que por tí lo hiciera yo.

Debe cambiar el lugar de escena y con ruido de desembarco van saliendo los príncipes D. Fernando, don Enrique y D. Juan Coutiño. Cae D. Enrique que cuenta esta caída como uno de los varios agüeros que le han seguido. Contéstale D. Fernando, á la manera de Escipión, que la tierra le ha reconocido como señor y desvanece el temor de otros agüeros con los siguientes versos:

Esos agüeros viles, miedos vanos,
Para los moros vienen, que los crean,
No para que los duden los cristianos.
Nosotros dos lo somos; no se emplean
Nuestras armas aquí por vanagloria
De que en los libros inmortales lean
Ojos humanos esta gran victoria.
La fe de Dios á engrandecer venimos,
Suyo será el honor, suya la gloria
Si vivimos dichosos, pues morimos.
El castigo de Dios bueno es temerle,
Este no viene envuelto en miedos vanos;
A servirle venimos, no á ofenderle:
Cristianos sois, haced como cristianos.

Trábase la acción entre los soldados del rey de Fez y los portugueses, y sale D. Fernando con la espada de Muley y éste con adarga sola.

Aquí se introduce una larga paráfrasis del bello romance de Góngora

Entre los sueltos caballos
De los vencidos Zenetes

que, como es sabido, describe una situación análoga, la cual, no menos en el drama que en el romance, termina por la libertad dada al cautivo moro por el caudillo cristiano.

MULEY. Dime, portugués, ¿quién eres?
FERN. Un hombre noble, y no más.
MUL. Bien lo muestras, seas quien fueres;
Para el bien y para el mal
Soy tu esclavo eternamente.
FERN. Toma el caballo, que es tarde.
MUL. Pues si á tí te lo parece
¿Qué hará quien vino cautivo
Y libre á su dama vuelve?
FERN. Generosa acción es dar
Y más la vida.
MUL. (*Dentro*) ¿Valiente
Portugués?
FERN. Desde el caballo
Habla: ¿qué es lo que me quieres?
MUL. Espero que he de pagarte
Algún día tantos bienes.
FERN. Gózalos tú.
MUL. Porque al fin
Hacer bien nunca se pierde:
Alá te guarde, español.
FERN. Si Alá es Dios, con bien te lleve.

Mas truécase luego la suerte de las armas, y el rey de Fez, á cuyo auxilio acaba de acudir el de Marruecos, hace prisionero á Fernando quien únicamente á un rey rindiera la espada. El vencedor envía á decir por el infante Enrique al rey Duarte que tan sólo á precio de Ceuta entregará al príncipe prisionero, quien á su vez encarga que su hermano el rey «haga como príncipe

cristiano.» Coutiño se empeña en compartir el cautiverio de Fernando, y termina el acto con una brevísima escena cómica en la cual el gracioso Brito, que durante la contienda se había fingido muerto, al ver que tratan de echar los cadáveres al mar, se levanta y acuchilla á los moros diciendo que

ainda mortos, somos portugueses.

Fénix refiere á Muley un sueño en que una caduca africana después de examinarle las manos le predijo que había de ser precio de su muerte. Luego D. Fernando consuela á los demás cautivos y recibe los agasajos del rey que convierte en magnífica hospitalidad su cautiverio. A esto se anuncia que ha llegado al puerto una galera portuguesa «con señales de luto» y entra luego D. Enrique dando cuenta de la muerte de Duarte y de la sucesión de su otro hermano Alfonso. Murió el primero de pesar por la prisión de Fernando, y dispuso en su testamento que se diese á Ceuta por su persona. Interrumpe el cautivo á su hermano con un discurso en que alternan lo elocuente y lo culterano y en que á vueltas de sutiles pensamientos y de alambicadas expresiones se notan rasgos de entrañable sentimiento:

Una ciudad que confiesa
Católicamente á Dios,
La que ha merecido iglesias
Consagradas á sus cultos
Con amor y reverencia,
¿Fuera católica acción,
Fuera religión expresa,
Fuera cristiana piedad,
Fuera hazaña portuguesa
Que los templos soberanos
Atlantes de las esferas,
En vez de doradas luces
A donde el sol reverbera
Vieran otomanas sombras?...
¿Fuera bien que sus capillas
A ser establos vinieran,
Sus altares á pesebres?

Enfurécese el de Fez y manda que Fernando sea tratado como los demás cautivos, diciendo á Enrique que haga saber en su patria que el Maestre de Avís queda curándole los caballos.

Más tarde los cautivos remueven con sus cantos en el ánimo de D. Fernando la memoria de sus desgracias, mientras desconocido el príncipe les ayuda á regar las flores, y viéndose obligado á presentar un ramillete á la princesa Fénix, le dirige un discretísimo soneto que encarece la breve vida de las flores. Fénix, que no se cree menos desdichada, las rehusa, por parecerse, según dice, á las estrellas, y corresponde con otro soneto que pinta el nacer y morir de los astros cada noche. Muley trata de cumplir su obligación con Fernando procurándole la libertad, y con esto termina el segundo acto, así como empieza el tercero con la sospecha del rey acerca del comportamiento de su general con respecto al noble cautivo.

Dos reyes disfrazados de embajadores, Alfonso de Portugal y Tarudante de Marruecos, se presentan á la vez: rinden simultáneamente y aun con frases y palabras simétricas sus homenajes al monarca, ofreciendo el primero el precio de dos ciudades por la libertad de Fernando y amenazando en caso de negativa con el poder de las armas portuguesas, á lo cual contesta el otro supuesto embajador con altaneras palabras que ocasionan el descubrimiento de la verdadera condición de los dos contendientes. Insiste el de Fez en que si no se le da á Ceuta no soltará al príncipe. Tarudante declara de nuevo sus pretensiones que excitan los enojos de Muley.

Muéstrase D. Fernando en abyectísima condición y con el estado de alma que expresan estos notables versos:

Ponedme en aquesta parte
Para que goce mejor
La luz que el cielo reparte;
¡Oh inmenso, oh dulce Señor,
Qué de gracias debo darte!
Cuando como yo se vía

Job, el día maldecía,
Mas era por el pecado
En que había sido engendrado;
Pero yo bendigo el día
Por la gracia que nos da
Dios en él: pues claro está
Que cada hermoso arrebol,
Y cada rayo de sol,
Lengua de fuego será
Con que le alabo y bendigo.

BRITO. ¿Estáis bien, señor, así?

FERN. Mejor que merezco, amigo:
¡Qué de piedades aquí,
Oh Señor, usáis conmigo!
Cuando acaban de sacarme
De un calabozo, me dais
Un sol para calentarme;
Liberal, Señor, estáis.

La salida del rey que se presenta para acrecentar la humillación del infante cautivo que contesta á la reiterada demanda del primero:

¿Por qué no me das á Ceuta?—
Porque es de Dios y no es mía,

le da ocasión de mostrar humildad suma y de hacer gala de monárquico entusiasmo recordando lo del delfín, del león, del águila, del diamante. Dirige también algunas súplicas á Fénix con equívocas palabras acerca de quién de los dos vale más. Tarde llega Coutiño con un pan, pues expira inmediatamente D. Fernando, encargándole que luego que muera le vista con el manto de su orden, que le dé sepultura y

Señaladla, que espero,
Que aunque hoy cautivo muero,
Rescatado he de gozar
Del sufragio del altar;
Que pues yo os he dado á vos
Tantas iglesias, mi Dios,
Alguna me habéis de dar.

A esto desembarca un ejército portugués acaudillado por Alfonso y Enrique, á los cuales aparece D. Fernan-

do con manto capitular y una luz en la mano. Encárgales que le saquen de esclavitud, lo cual se debe entender de su cadáver, y entrégase luego éste en cambio de Fénix que había caído prisionera de los cristianos, cumpliéndose con ello la predicción de que sería precio de un muerto. No se olvida el poeta del interés secundario de la acción, puesto que Alfonso suplica al de Fez que case á su hija con Muley por la amistad que tuvo con el infante; y al son de dulces trompetas y de templadas cajas marchan con orden de entierro acompañando los sagrados restos

Del lusitano Fernando,
Príncipe en la fe constante.

En el inmediato artículo completaremos esta exposición con el análisis del drama.

Diario de Barcelona, 25 de Abril de 1858.

II.

En anteriores estudios hemos examinado con harta ligereza algunas composiciones dramáticas de diferentes épocas y de naturaleza distinta. Una tragedia primitiva, fruto de la robusta infancia del teatro griego, sublime á título de poesía, poco perfeccionada como plan dramático; una tragedia clásica de la mejor época, en que la acción dramática ha adquirido ya el debido desarrollo sin perder la sencillez escultural de las artes griegas y sin que deje percibir esfuerzo alguno para alcanzar efectos escénicos; una comedia del género llamado antiguo donde la censura se explaya en una concepción fantástica en vez de fijarse en una acción formal é imitativa; una comedia nueva ó menandrina, comedia de costumbres que celebra los hechos domésticos sustituídos á los de los semidioses y de los héroes; un drama moder-

no, amplia exposición de una acción grandiosa y compuesta de hechos interesantes; una tragedia neo-clásica, ceñida á reglas estrechas, pero en que una inspiración especial parece empujar y engrandecer los límites prescritos; tales son los principales tipos de las formas dramáticas hasta el presente conocidas, y de que difícilmente dejarán de ser modificación ó combinación las que nuevamente puedan concebirse. Faltábanos únicamente señalar una muestra debida á uno de los tres teatros indígenas que, á lo menos en Europa, han existido, es decir, del teatro español, suelo privilegiado de la facundia poética más prodigiosa, depósito de mil ricos y variados gérmenes, aun cuando éstos se presenten raras veces convertidos en plantas robustas y completamente formadas.

Lo que de pronto ha podido observarse en la muestra que de este teatro hemos escogido es que nos traslada á una esfera donde se respira otro ambiente que en los dos otros teatros originales, el griego y el inglés; que un rayo de célica poesía alumbra á trechos los animados grupos de la composición dramática; en una palabra que nos hallamos con un ensayo de tragedia cristiana. Hecho en cierta manera nuevo y que si por una rara excepción se observa en el teatro francés contemporáneo, debiólo éste sin duda, como otras tantas cosas, al estudio del nuestro, puesto que la literatura culta de nuestros vecinos había perdido la tradición de sus antiguos misterios no menos que de los demás géneros poéticos de la Edad media.

Comparado el *Príncipe constante*, no ya con las producciones de los teatros extranjeros, ni tampoco con los de la clase á que pertenece, numerosa en nuestra literatura, sino con las más celebradas del propio autor entre los de la misma familia, observaremos que si no presenta las sorprendentes concepciones del *Mágico prodigioso* (origen, según opinión probable, de algunas escenas del *Fausto*), ni aquel indecible y misterioso halago de *La vida es sueño*, ofrece en cambio un conjunto más regular y acabado que la primera, y más que

la segunda puede servir de modelo del género religioso que trata de una manera más directa.

Prescindiendo, en fin, de comparaciones y atendiendo á su propio valor, no tan sólo se nos recomendará por la importancia del asunto escogido, sino por singulares bellezas que no en un punto señalado, sino en todo su decurso se hallan derramadas.

Y comenzando por las bellezas parciales y de estilo, que no constituyen en verdad el mérito definitivo de una obra, pero que no dejan de tener su significación cuando no son aisladas y como casuales, no hay más que recordar los trozos en el anterior artículo citados, que si naturalmente no se deben creer los peores, tampoco son los únicos que pudieran señalarse. Recuérdese por ejemplo aquel «desatar la mejor hoja del libro de la muerte» y aquel «bajar en los brazos del rey africano, el azote de Mahoma», expresiones de temple oriental y por consiguiente notables por su colorido histórico. La predicción de Morabitos de que en las arenas de África ha de tener sepulcro la corona portuguesa, al propio tiempo que puede aplicarse al asunto del drama, recuerda el hecho más reciente de la pérdida del rey D. Sebastián. El «morir, que por tí lo hiciera yo» de Muley á Fénix, puede compararse con ventaja, según la acertada observación que hemos oído de uno de nuestros mejores dramáticos, á la tan celebrada respuesta del padre de los Horacios en la tragedia de Corneille.

La reproducción de versos ya conocidos en un nuevo drama, si puede parecer poco verosímil á los ojos de una crítica escrupulosa, es siempre de grande efecto cuando se introduce con oportunidad, y fué medio usado en nuestros antiguos dramas, cuyos asuntos se tomaron de los romances, y que en nuestros días se ha empleado también con respecto á algunos de los versos más conocidos de Dante. Con más decisión que otro alguno usó Calderón en este drama de tal artificio; y no es de extrañar, puesto que la situación que reproducía era sumamente popular, la misma que en los romances

y en la mejor prosa del siglo de oro se había narrado, atribuyéndola al capitán Narvaez y á Abindarraez el moro, y la que con nuevos personajes había descrito Góngora en el bello romance que sirvió de base á la escena de Calderón. Así es que no dudamos que debía producir singular entusiasmo la repetición de versos tan bellos y probablemente tan conocidos como los siguientes:

Valiente eres, capitán,
Y cortés como valiente;
Por tu espada y por tu trato
Me has cautivado dos veces.

Mas á Calderón se deben algunos de los mejores rasgos de la escena, como aquellas palabras tan expresivas del agradecimiento en el pecho de un bárbaro:

Para el bien y para el mál
Soy tu esclavo eternamente...
Alá te guarde, español.
— Si Alá es Dios, con bien te lleve.

En los trozos citados se hallarán pocos ó ligeros rasgos de culteranismo de que raras veces se hallan del todo exentos nuestros antiguos dramas, en especial los de la época más reciente de Rojas y Calderón; acaso sea el que examinamos uno de los menos inficionados de este vicio, si bien tampoco pueda siempre presentarse como modelo de pureza de estilo. Este, en nuestro concepto, como en el de cuasi todos, es un considerable defecto, sin que nos convenza la duda apasionada de Guillermo Schlégel, de si es semejante modo de hablar un verdadero amaneramiento, pues por amaneramiento lo tenemos y por amaneramiento de la peor especie. Es cierto que usado por tan brillante ingenio y en una lengua como la castellana es difícil á veces resistir completamente á la seducción, pero mirado á la luz de la sana crítica hallaremos en semejante estilo, no ya en el gongorino, sino también en el calderoniano, un sistema absurdo, substituído á la verdad de expresión, aunque

mezclado con preciosos elementos, un tejido por todo extremo artificioso en que á elevadas aspiraciones, á pensamientos tal vez delicados y profundos si fuesen de otro modo presentados, van fuertemente adheridos la más refinada sutileza escolástica, mal aplicada á la poesía, un aparato retórico de la peor ley y una repetición más que amanerada de expresiones de cajón, á veces distribuídas en comparticiones ridículamente simétricas.

De intento hemos omitido la mención de tres de los más notables pasajes que citamos como muestra de estilo, y son los fragmentos de discursos pronunciados en tres distintas situaciones y respectivamente en los tres actos distintos del drama por el protagonista; tales son aquel en que alienta á su hermano para que desista del temor de agüeros vanos; el que puede considerarse como eje de la acción, en que resueltamente se niega á que Ceuta sirva de rescate de su persona y en que, si pudiera desearse mejor gusto y tino en la expresión, no podría mejorarse en lo que respecta á la energía y plenitud del sentimiento; y finalmente las sentidas palabras que pronuncia en su situación postrera. Aquí no hay que notar realmente bellezas parciales, pues aunque en verdad se hallen, se refieren á un objeto más general é importante, cual es el carácter del héroe de la composición, uno de los mejor concebidos y más completamente diseñados de nuestra antigua poesía dramática. En efecto, el mejor pintor de caracteres difícilmente hubiera aventajado á nuestro poeta en el desenvolvimiento de la figura de Fernando, siempre y desde sus primeras palabras soldado cristiano, pero que en las primeras escenas descubre al caballero español, bizarro y generoso, que en la primera cautividad honrosa se manifiesta príncipe entero y fuerte al propio tiempo que huésped cortés y comedido, y que finalmente al sentir los rigores que su heroica determinación le ha acarreado, nos muestra el mártir que sufre y ama la humillación y el hambre. Y como la pintura de este carácter constituye el fondo del drama y es, por decirlo así, su

idea matriz, forma también la mayor belleza de la composición y la coloca entre las más altas concepciones artísticas, de las cuales son pocas las que por su valor moral pueden comparársele.

Hechos estos elogios, que nadie podrá tachar de exagerados, debemos dar entrada á consideraciones menos favorables, tanto más necesarias, cuanto que no se han de referir á circunstancias accidentales ó á pormenores fugitivos, sino á la concepción general del argumento, y aquí echaremos de menos algo, no en el ingenio de Calderón (¡qué alma en realidad más poética, qué imaginación más rica que la suya!), sino en su gusto, en su escuela, en su educación literaria. Con efecto, en el argumento del *Príncipe constante* vemos que el asunto principal está debidamente aprovechado, pero mezclado con un asunto ó intereses secundarios, dañosos, no hay que negarlo, á la unidad de concepción. Un Sófocles cristiano se hubiera contentado con exponer las tres ó cuatro situaciones culminantes que el argumento sugería, haciéndolas resaltar sobre un fondo de poesía lírica tan profunda como embelesadora; un Shakespeare que hubiese sido al mismo tiempo un Calderón, hubiera interpretado con potente intuición las escenas esenciales, enriqueciéndolas y poniéndolas en contraste con el desarrollo de los accesorios naturales del mismo asunto. El sistema dramático de nuestro antiguo teatro no se avenía con esta forma de sencillez y buscaba halagos ajenos á la idea generadora de la obra. No es que nos propongamos decidir si el interés secundario, es decir, los amores de Muley y Fénix, que agregó el poeta á su principal asunto, era el más adecuado á la índole de éste, y sabemos que nuestro insigne ingenio hubiera opuesto á cualquier reparo de esta clase una excepción parecida á la de un trágico francés: «Qu'auraient dit nos petits maîtres, si je n'avais fait mon Hippolyte amoureux»; no desconocemos por otra parte que sin semejante agregación se hubieran perdido notables escenas, que de ella tomó pie Calderón para sacar todo el

partido posible de nuestra poesía romancesca contemporánea, y que por medio del canje misterioso de la persona de Fénix con el cadáver del mártir y aun de las simbólicas pláticas de estos dos personajes sobre las flores y las estrellas, enlaza los dos asuntos de la manera más ingeniosa que puede concebirse; pero al fin se ha de reconocer que el plan se resiente de un arreglo puramente escénico, que se procuró enriquecer la acción por medio de lugares comunes dramáticos, los mejor escogidos, los más depurados, en verdad, pero que no por esto dejan de ser lugares comunes; en suma, que no se nos presenta una acción dramáticamente desarrollada, sino, para usar de una palabra técnica en su acepción vulgar, el plan de una *comedia.*

A este defecto, que tal es en nuestro concepto, se añade en esta señaladísima composición, no menos que en todas ó la mayor parte de nuestra antigua literatura dramática, una cierta inseguridad de ejecución, la falta de aquel acierto sostenido que subyuga al lector, aquella superioridad continuada, no sólo de ingenio, sino también de gusto y de juicio que sólo da cabida á una admiración sin mezcla. Así se aprueba en un punto, se admira en otro, pero se teme continuamente una caída. Tal es la expresión sincera, aunque respetuosa, del efecto definitivo que nos parecen producir obras tan celebradas y tan dignas de serlo.

En resumen, un gran pensamiento, no tan sólo divisado y acogido por el poeta, pero eficazmente identificado con su ingenio y expuesto con verdadera superioridad, sino de una manera del todo inmejorable, enlazado con elementos de desigual valor y de diversa naturaleza, tal nos parece el *Príncipe constante.* Es una piedra preciosísima incompletamente labrada, en parte realzada y ofuscada en parte por brillantes adornos, y que sólo á trechos irradia el puro esplendor que en su fondo ha concentrado.

Diario de Barcelona, 11 de Mayo de 1858.

POEMAS SIMBÓLICOS.

Por poemas simbólicos entendemos, no los que llevan embebido un principio moral, ó una verdad ó una idea que tal se supone, pues entonces simbólicas serían todas las composiciones poéticas de alguna cuenta, sino aquellos que claramente manifiestan haber precedido y presidido á su formación pensamientos generales de que la exposición artística es tan sólo una representación más ó menos viviente. Escollo es en efecto de este linaje de composiciones caer en la simple personificación ó en la alegoría muerta, en un signo desprovisto de valor estético.

El carácter simbólico, tan acorde con la general tendencia del hombre á revestir de formas sensibles sus más altos pensamientos, se nota en los más antiguos monumentos de las artes y es distintivo especial de las obras de pueblos determinados, como por ejemplo, de las del misterioso Egipto. Las creaciones de la fantasía helénica, á pesar de su lucidez y transparencia, no dejan de conservar rastros de ocultos sentidos, según se ha notado en algunos pasos del mismo Homero, cuyas narraciones, por otra parte, estamos muy distantes de considerar como alegóricas. Simbólico debió ser con frecuencia el autor del Prometeo, si es cierto que se le acusó de haber divulgado en sus composiciones los misterios de Eleusis, y las diferentes explicaciones que de aquella tragedia se han dado, prueban el general convencimiento de que se ha de buscar en ella una significación latente. Y ¿quién creería que hasta de algunos asuntos y de ciertos pormenores de Sófocles, tan sencillo

en su expresión y tan concentrado en la acción dramática, se han propuesto interpretaciones ingeniosas, cuasi convincentes, de intenciones simbólicas que en manera alguna se sospecharían?

La Edad media dió á luz algunas obras de carácter simplemente histórico, es decir, de aquellas cuyo interés y significado no es otro que el ofrecido por los personajes y las acciones que en ellas figuran: tales fueron en general los poemas caballerescos, si bien en una importante ramificación suya que es el de la leyenda del San Graal, se ven ya marcadas las tendencias simbólicas. Esta tendencia general en las artes de aquella época, y natural consecuencia de inspiraciones espiritualistas, es de observar principalmente en la que mayor perfección alcanzó, cual fué la arquitectura sagrada, la cual además de la expresión que inmediatamente se desprende de sus formas, procuró representar ideas religiosas por medio de la disposición de las partes y de las accesorias del edificio, de las figuras lineales y de las relaciones numéricas, y de mil analogías de distintas clases. No hay que insistir en la índole esencialmente simbólica de la poesía de Dante que con tanto acierto revistió de animadas imágenes las concepciones intelectuales, evitando la frialdad de la abstracción alegórica, si bien es cierto que no se precavió completamente de la sutileza, otro de los escollos del género.

Las variadas tentativas del ingenio en la última época de las artes y de las letras, el espíritu generalizador de nuestros tiempos y las pretensiones filosóficas de los artistas, han sido causa de que se noten acá y allá aspiraciones á la poesía simbólica, hasta el punto de que el eminente escritor Federico Schlégel, en su *Historia de la literatura*, que es el fruto de los estudios y meditaciones de toda una vida, después de haber saludado con respeto las obras maestras de los anteriores siglos, da de mano á estas obras y á los géneros á que pertenecen, y suponiendo que las tradiciones históricas y los hechos exteriores han perdido para siempre su interés artístico,

cifra todas las esperanzas de la poesía en la renovación de aquel género, es decir, en la representación simbólica de la vida del alma.

Tampoco han faltado ensayos prácticos de este género de poesía, aunque no tan frecuentes y numerosos que hayan llegado á formar una escuela ó un período literario, y aunque, por otra parte, generalmente dedicados á propagar funestos sistemas. El *Fausto* de Goethe, el más renombrado y sin duda el de mayor mérito literario, manifiesta representación en su primera parte del más negro escepticismo y enigmático emblema en su continuación no sé de qué huecas teorías, demuestra en aquélla cuán ventajoso es para el poeta fundarse en los estables cimientos de una historia ó leyenda cuya significación se interpreta ó se ensancha, así como en la última prueba lo expuesto de la combinación de símbolos únicamente debida á la fantasía individual. Con más nobles aspiraciones, si bien con ideas no poco aventuradas, el poeta conocido con el nombre de Novalis, el cual, en opinión del citado Schlégel, debía abrir el nuevo camino, pretendió figurar los destinos de la poesía en su *Enrique de Ofterdinga*, antiguo minnesinger y personaje rigurosamente histórico, mencionado en el antiguo fragmento que de una manera harto fantástica describe el torneo poético de Wurzburg, y á quien el moderno autor alemán da por compañeros é interlocutores, símbolos extraños y alegóricos personajes. Además de Juan Pablo que tiene mucho, y algo de gran mérito, que entra de lleno en la jurisdicción de lo simbólico, citaremos finalmente al reciente y ya acreditado poeta francés (1) que dió, hace algunos años, á la clásica fábula de Psiquis y Cupido, nueva exposición y desarrollo y una significación filosófica que en vano intenta ahora defender de toda inculpación y hermanar con obras suyas posteriores, escritas con mejor espíritu. Nada podemos decir, pues completamente las descono-

(1) Víctor de Laprade.

cemos, de las concepciones simbólicas del célebre Ballanche, ni mencionaremos tampoco ciertos efímeros engendros de la escuela *humanitaria* que poco deben figurar en los fastos de la literatura.

Creemos que las precedentes indicaciones habrán sido bastantes para demostrar á los más desconfiados, que puede existir y existe poesía y verdadera poesía simbólica, y aun cuando nos neguemos á admitir su exclusivo dominio y la teoría del célebre historiador de la literatura, no podemos desconocer que se le ha de reservar un lugar señalado en los futuros destinos de la poesía. De suerte que bien pueden llegar á ser objeto, no sólo de curiosidad, sino también de estudio, las composiciones de este género de uno de nuestros mayores poetas, que á un ingenio incomparable y á aciertos más ó menos continuados, añade la pureza y la elevación de la doctrina. Fácil es comprender que hablamos de D. Pedro Calderón de la Barca, de quien no hemos hablado en el lugar conveniente para dedicarle un examen más detenido.

Diario de Barcelona, 8 de Julio de 1858.

DRAMAS SIMBÓLICOS DE CALDERÓN.

EL PROMETEO.

No muy leídas y menos apreciadas son generalmente las composiciones simbólicas y alegóricas de nuestro gran poeta D. Pedro Calderón de la Barca, y ha de confesarse, en verdad, que á pesar de sus singulares méritos, poco apacible lectura ofrecen muchas de ellas. Mas es también cierto que tales obras contienen un inagotable número de representaciones simbólicas, más ó menos bien concebidas y con mayor ó menor acierto aplicadas, que han influído mucho más de lo que se creyera, en los modernos ensayos del mismo género y que á ese título adquieren inesperada importancia.

A la clase de simbólicos pertenecen algunos dramas propiamente dichos, del abundantísimo y variado repertorio de aquel que ha merecido el título de príncipe de nuestros poetas escénicos; entre los cuales descuella como el más conocido, no menos que como el modelo más acabado, *La vida es sueño,* en cuyo título y desarrollo son patentes las intenciones filosóficas del autor, relativas ya á lo ilusorio de la vida humana, con respecto á su despertar, ya al hombre racional comparado con el hombre abandonado á los instintos, ya, finalmente, al cumplimiento de los decretos de lo alto; cumplimiento necesario, pero que da lugar á un desenlace feliz cuando se temía una funesta catástrofe. Que semejantes intenciones guiaron al poeta, bastante lo manifiestan las palabras que en ocasiones solemnes pone en boca de sus interlocutores, y aun cuando así no fuese, bastante lo demuestra el haberse servido del título y de algunos de los incidentes del mismo drama para otra

composición en que se alegorizan directamente las ideas abstractas.

Menos notado y, aunque de inferior mérito, no poco notable es el intitulado, *La estatua de Prometeo*, que ofrece la particularidad de tratar una fábula mitológica, no tan sólo á guisa de espectáculo brillante y risueño sino con interpretación filosófica y profunda, y si bien con alteraciones debidas á la fantasía del poeta, con bastante fidelidad al conjunto de la narración clásica y en un estilo más acorde con el asunto de lo que pudiera esperarse.

Los dos hermanos Prometeo y Epimeteo, hijos gemelos de Japeto y Asia, viven en el Cáucaso, dado el primero al estudio de las ciencias y el segundo al ejercicio de la caza, siendo el último más bien quisto de los selváticos moradores de aquellas comarcas, á quienes en vano había intentado Prometeo sujetar á saludables leyes. Dado éste al exclusivo culto de Minerva, labra una estatua de esta deidad, cuya veneración espera que hallará más cabida entre aquellos pueblos que sus políticas leyes. Acógenla efectivamente con respeto, sin que se atreva á oponerse el mismo Epimeteo, á pesar de la envidia de que se siente poseído. Una espantable fiera se presenta en los cóncavos del Cáucaso y amedrenta á sus moradores, pero al verse sola en una cueva con Prometeo que andaba persiguiéndola, se despoja de sus pieles, se reviste de las formas que se han visto ya en la estatua y se da á conocer por Minerva, agradecida al culto de Prometeo y deseosa de recompensarle. Pide y alcanza el mortal que le lleve la deidad protectora á visitar las esferas del cielo. Al extremo opuesto de la cueva y á la voz de «arma, arma, guerra, guerra», aparece á Epimeteo Palas, hermana de Minerva y mal equivocada con ella, de la cual distan tanto las propensiones de la nueva diosa como las de los dos hermanos del Cáucaso: no es pues de extrañar que excite á Epimeteo á que quiebre la estatua de Minerva, prometiendo protegerle contra Prometeo y dejándole suspenso y de-

seoso de agradarla sin ofender á Minerva. Se ve luego á Apolo en su carro y envueltos en nubes á Minerva y á Prometeo, quien extasiado por la belleza del sol, propone hurtar uno de sus rayos; accede aunque de mal grado Minerva y al transponerse el sol roba Prometeo una hacheta ó rayo de su carro.

Así expresa su deseo el adorador de Minerva:

Si yo pudiese llevar
Un rayo suyo que fuera
Su actividad aplicada
A combustible materia
Encendida lumbre, que
Desmintiendo las tinieblas
De la noche, en breve llama
Supliese del sol la ausencia,
Fuera don bien como tuyo,
Pues moralmente se viera
Que quien da luz á las gentes
Es quien da á las gentes ciencia.

Al intentar Epimeteo el robo de la estatua, pues no se atrevía á quebrarla, ve descender una luz, que es la que lleva en su mano Prometeo. Colócala éste en la de la estatua que empieza á animarse, lo cual significa, según el canto que dentro se oye,

Que quien da la ciencia da
Voz al barro y luz al alma.

Pásmanse todos y aun la misma estatua que ignora su origen, y como suenen de repente voces de guerra, como para oponerse al triunfo de Prometeo, explica la misma estatua este suceso diciendo:

No temáis sus amenazas,
Pues cuando diga el terror
De sus trompas y sus cajas
«Arma, arma, guerra», Minerva
Dirá en otras consonancias
«Que quien da las ciencias, da
Voz al barro y luz al alma.»
Si ya no es que el ver mezclar
Horrores y voces blandas

Jeroglífico es que diga
Que pacífica esta llama
Será halago, será alivio,
Será gozo, será gracia;
Y colérica será
Incendio, ira, estrago y rabia,
Y así temed y adorad
Al fuego cuando la esparza
O benéfica ó sañuda
La Naturaleza humana.

Encuéntranse y se conjura á Palas y la Discordia, la cual promete entregar á Pandora, que es el nombre que se da á la estatua animada de Minerva, un arca que contendrá funestos hados. Así lo efectúa disfrazada entre las zagalas que ofrecen sus dones á Pandora. Al abrirse el arca, salen fétidos vapores que extienden el terror entre los circunstantes, y entonces la Discordia se da á conocer como vengadora, enviada por Júpiter, del hurto hecho al carro de Apolo. Acuden á éste con opuestos intentos Palas y Minerva y sigue entre tanto la lucha, y arde la división entre los habitantes del Cáucaso, clamando unos á Minerva y otros á Palas. Mas la Discordia consigue que á tenor de sus antiguas leyes condenen á Prometeo y á Pandora, y ya les conducen á la muerte al son de estos versos:

Ay de quien vió
El bien convertido en mal
Y el mal en peor.

Cuando se presenta Apolo que ha impetrado la piedad de Júpiter, cantando que

Felice quien vió
El mal convertido en bien
Y el bien en mejor.

El propio Epimeteo, olvidando su envidia y sus celos, propone que se consagre aquel día á Apolo y que se celebren las bodas de Prometeo y de Pandora.

A este ingenioso tejido dramático añádase una poesía

si no siempre discreta, siempre brillante y florida, el uso de todos los medios rítmicos y musicales y el hábil manejo de los efectos escénicos, y se hará evidente el atractivo artístico de la composición. Con respecto á su sentido, fácil sería para muchos levantar un armazón sistemático y acumular aventuradas y sutiles interpretaciones: por nuestra parte nos contentaremos con repetir el lema que nos da el mismo poeta acerca de los opuestos efectos del *fuego* esparcido por la humana naturaleza; deduciremos de las explicaciones dadas anteriormente en el drama, que por este fuego debe entenderse también la *luz de las ciencias*, y del final del mismo sacaremos no un sentimiento de terror ó de desaliento, sino de consuelo y de esperanza.

Diario de Barcelona, 28 de Julio de 1858.

DRAMAS SIMBÓLICOS DE CALDERON.

AUTOS.

En los autos sacramentales de Calderón, representaciones del género sacro, destinadas á celebrar la solemne fiesta del *Corpus*, campea resueltamente la alegoría sin que haya género de objeto de que no se eche mano, idea ó denominación que no se personifique, ni semejanza próxima ó remota que no se aproveche y materialice. Divídense sin embargo en historiales, es decir, fundados en un suceso de historia bíblica ó cristiana, que se presentan también acompañados de alegorías y emblemas, como el del primero y segundo Isaac y el del Santo Rey D. Fernando, y en alegóricos, cuya base se toma alguna vez de una fábula clásica y más frecuentemente de una combinación emblemática debida á la mente del poeta.

Extraña y atrevida ha de parecer la elección de asuntos como el del divino Orfeo, donde ocupa el lugar de Eurídice la Naturaleza humana, el de Psiquis y Cupido como símbolo del amor místico, y el del verdadero Dios Pan, para figurar los augustos misterios que trataba de celebrar nuestró poeta; y en verdad que únicamente á quien como Calderón esté seguro de su espíritu y de sus fuerzas, y como él sepa salvar las dificultades que el género ofrece; pudiera dicha elección aconsejarse. La doctrina en que éste la fundaba, el sistema dramático á que daba lugar, y las maneras seguidas en esta clase de composiciones, pueden observarse en la loa ó introducción del último de los autos citados, cuyos personajes son la Historia, la Poesía, la Fábula, la Música y la Verdad. Preséntase la Historia y para celebrar la festividad

llama á la dulce armonía y al ingenioso ritmo, es decir, á la Música y á la Poesía que salen cada una de su carro accediendo gustosas á los deseos de la Historia y llamando la primera á la Verdad que sale acompañada de músicos, y la segunda á la Fábula que acompañan bailarines. La Historia propone que canten y dancen todos,

pero ha de ser advirtiendo
que el que se errare en los lazos
que yo adelante iré haciendo
ha de dar prenda, y cumplir
la penitencia que luego
se le diere, por que conste
de todo el divertimiento.

«Norabuena» responden todos y empieza la Poesía cantando un estribillo fundado en el *Tantum ergo* y errando un lazo ó paso de la danza desde el principio. Nótasele el yerro, y ella confiesa que en efecto erró en el principio diciendo

que el Universo era caos,
sin advertir que había dicho
la sacra historia primero
que era nada.....

Da por prenda su Entendimiento, y prosigue el baile, y yerran también la Música y la Fábula. Para cumplir su penitencia canta la Música, y la Fábula cuenta la historia del dios Pan. A su vez promete la Poesía

un Auto en que ha de probar
alegórico argumento,
fábulas desagraviando
(porque al fin son de mi gremio)
que tuvieron los gentiles
noticias, visos y lejos
de nuestras puras verdades
y como los oían ciegos
sin lumbre de fe, á sus falsos
dioses las atribuyeron,
el fundamento viciando,
pero no sin fundamento
de mal comprehendidas luces
de mal distintos bosquejos.....

De esta suerte prepara y justifica el poeta la interpretación dada á la narración fabulosa del dios Pan, mostrando por cierto en lo que respecta á la ejecución literaria más sutileza y travesura que sentido poético, difícil de conservar en semejante sistema dramático. Mas no se ha de juzgar por este paso, ni tampoco en general por las loas; y en la misma subdivisión de los autos que ahora nos ocupa pueden notarse escenas de grande efecto, como, por ejemplo, la del divino Orfeo á cuyo canto van despertando los siete días adornados de sus correspondientes emblemas, y finalmente la Naturaleza humana.

Entre los autos más estrictamente alegóricos pudiera citarse la *Nave del Mercader*, donde el Hombre, primer Adán, corre perdido tras su Deseo, al paso que el Mercader, segundo Adán, guiado por el Amor, se afana en dirigirle por el buen camino; pero ninguno más notable ni que presente más felices invenciones que el de la *Vida es sueño*, cuyo título, no menos que buena parte de su desarrollo, recuerdan uno de los mejores dramas de nuestro poeta. No es que pretendamos que el Auto sea traducción literal en forma alegórica de las ideas simbolizadas por el drama, sino que escrito el primero tal vez con mucha posterioridad al segundo, se aprovechó Calderón de algunas situaciones en que Segismundo había representado el hombre en general, y pudo dar á su nueva concepción el atractivo de la correspondencia y de una alusión inesperada é ingeniosa con otra ya popular y de todos celebrada. No daremos del auto un examen hecho ya detenidamente en el capítulo dedicado á Calderón del *Manual de historia de la literatura española* por el Sr. Gil de Zárate; pero no podemos dejar de recordar las nobles alegorías de los cuatro elementos que se disputan la corona, la cual deben ceder al nuevo Príncipe que ha de gobernarlos; al Hombre, que es este Príncipe, y que á la manera de Segismundo se presenta al principio cargado de cadenas y luego es también agasajado y servido, hasta que recordando también

una acción del Príncipe de Polonia, derriba su entendimiento y para de nuevo en la cautividad, de que viene á sacarle, poniéndose en su lugar, la Sabiduría disfrazada de peregrino. El ingenio de Calderón en aprovecharse de todas las ocasiones de alegoría puede verse en la escena del auto, donde reproduciéndose también las escenas del drama, son presentados al Hombre por el Albedrío el espejo, la espada y el sombrero. El Pecado incita á la Sombra á inficionar estos objetos, y al obedecerle ésta, halla un motivo de terror en cada uno. Así, al acercarse al espejo se turba

de haber visto en el cristal
un rasgo, viso ó figura
de un Espejo no manchado
cuya siempre intacta luna
no ha de empañar el aliento
de la sombra de la culpa.

Así también en la loa de la misma composición, en una alegoría que recuerda la de la introducción del dios Pan, los cinco sentidos se ejercitan en tirar el arco y se da «vaya» á todos por haber errado el tiro, excepto al oído *(fides per auditum)* á quien celebran todos cantando

Viva, viva, pues solo
no ha errado el tiro;
viva, viva el oído
pues creyendo lo que oye
no ha errado el tiro.

El director de estos ejercicios es el Discurso, galán, y asiste á ellos el Cuerpo, viejo venerable.

Al intentar el examen de estas composiciones, nos habíamos propuesto prescindir de pormenores más notables por su irregularidad que por su belleza y ceñirnos á dar una idea general de las concepciones, á menudo grandiosas, de nuestro poeta: mas difícil se hace al tratar de caracterizar el género, sin que se vaya la mano á transcribir escenas que sorprenden por su forma desusada é ingeniosa, si bien repugnan á veces, no

diremos al gusto moderno, sino al buen gusto. En verdad que no debe juzgarse del efecto de semejantes obras por medio del análisis, ni aun de la lectura, según observó ya el mismo poeta (1): que la representación al fijar los conceptos en imágenes sensibles, debía darles el halago, la vida de que carecen en las páginas de un libro, y que son perdidos para nosotros el aliciente de la música, las alusiones y formas de gusto popular y la animación de la escena. Como sea, no tratamos de presentar estas composiciones cual modelos de perfección y sí únicamente cual ejemplos del género simbólico en que hay mucho que observar y que admirar y en que habría mucho que aprender y aprovechar, mediante el cambio de desarrollo, de ejecución y de estilo.

Diario de Barcelona, 7 de Agosto de 1858.

(1) Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas; y si ya es que el que los lea haga en su imaginación composición de lugares.....

DEL RENACIMIENTO

EN LOS SIGLOS MEDIOS.

Los linderos que hace poco se solían asignar á la restauración de las letras han sido en gran parte destruídos ó trasplantados por una crítica más imparcial y mejor enterada de los hechos. Ya no hay historiador que siente, por más que siga fechando la época moderna por la caída del imperio de Oriente, que todos los gérmenes de saber que ha cultivado la Europa de los últimos siglos, fueron importados por algunos filósofos que huyeron de su patria avasallada á las armas otomanas, ó que una centella de la antigua antorcha de las letras, conservada en la decrépita Bizancio, bastase para ahuyentar de las tierras de Occidente las densas tinieblas que, conforme se supuso, las cubrían. Se ha reconocido que existió una tradición literaria y acaso más de una, nunca interrumpida, aunque en ocasiones menos vivaz y aparente, y que con mayor ó menor éxito fué intentada la restauración en diversos tiempos y países. Es verdad que entre estas tentativas, descuellan dos restauraciones, incompleta y mal lograda, aunque no infecunda la primera, y briosa y afortunada la segunda; tales son la de Carlomagno y la que arraigada en tiempos anteriores fué preparada por los contemporáneos del Petrarca y llevada á cabo en un tiempo en que tantos y tan singulares accidentes (entre los cuales debe contarse el de la emigración bizantina) contribuyeron al adelanto de los estudios clásicos.

En una época intermedia entre ambas restauraciones hallamos un verdadero renacimiento de las letras y de

las artes, y creemos que le conviene este último nombre, por cuanto fué un despertamiento del ingenio humano más original, más espontáneo y más moderno que el verificado en las dos otras épocas mencionadas. Concéntrase dicho renacimiento en los siglos XII y XIII que deben figurar en los anales artísticos y literarios, si no como un período productor de obras maestras en todos los ramos, como inventor de numerosas y variadas concepciones.

No tratamos de reducir á este renacimiento los legisladores y los sabios que en esta época florecieron, pues además de no caer bajo la jurisdicción de las Bellas artes y letras, bebieron con mucha frecuencia en las fuentes de la antigüedad; mas basta recordar como prueba de la vivaz inventiva de aquellos siglos la espléndida eflorescencia del arte cristiano, especialmente de la arquitectura, que no contenta con haber alcanzado un tipo completo y altamente bello en el último desarrollo del género romano-bizantino, se transforma de repente y renace con nueva vida y con inaudita originalidad en los monumentos de que es matriz y reina la ojiva.

En los asuntos profanos (y sobrado profanos á menudo) hallamos también una vena de invención asombrosa, que dió origen principalmente á innumerables obras poéticas, por lo general muy distantes de la perfección, pero no desprovistas de varias especies de mérito, y de que se ha aprovechado con más frecuencia de lo que se creía, la posteridad poco agradecida. Sabido es que en los dos siglos antes mencionados, y especialmente en el primero, florecieron los poetas provenzales que en la lírica principalmente alcanzaron singular perfección en la forma musical y fueron los primeros que cultivaron de una manera artística uno de los idiomas modernos en que lograron efectos inusitados de lenguaje y de estilo. Sabido es también que en otras naciones, en que nuestra España está muy distante de ocupar el último puesto, se aplicaron las lenguas maternas á variados argumentos, dando lugar á obras venerables de que con

razón se enorgullecen los herederos de estas nacionalidades y de estas lenguas. Pero es menos conocida la importancia especial de la literatura francesa septentrional de aquellos siglos, que si se mantuvo muy distante de la belleza musical y lingüística de su hermana y émula la provenzal, se distinguió por la fecundidad é inventiva, hasta un punto que fuera inconcebible, si no se atendiese á que lo imperfecto de la ejecución facilita la multiplicidad de producciones. Esto es decir que en esta literatura hay más versos que poesía. Pero tampoco se halla ausente ésta: *de stercore gemmas.*

La distinción entre los poetas del Norte y del Mediodía de Francia se suele marcar con diversidad de desinencias dada á una misma palabra; los últimos se llaman *troubadour* (trovadores) y los del Norte *trouveres.* Las dos palabras provienen de diferentes casos de un mismo nombre: *trouvere* en francés y en provenzal *trobaire* nominativo y *trouveor* y *trobador*, casos oblicuos en las lenguas respectivas. Creemos que reservando la forma trovador para los provenzales, la otra debe traducirse en nuestra lengua trovero (así como de copla coplero), y en todo caso trovista. Permítasenos esta digresión acerca de una palabra todavía poco aclimatada en nuestra lengua.

La poesía de los troveros ha sido en nuestros días objeto de profundos y perseverantes estudios, no sólo de los naturales, sino también de los alemanes. Los poemas caballerescos, especialmente, aquellas inagotables narraciones

De France, de Bretagne et de Rome la grant,

que tales eran las tres materias sobre que versaban dichos poemas, comprendiendo en la última todos los asuntos clásicos disfrazados con traje caballeresco y debiendo añadir todavía los poemas sueltos de aventuras; tales poemas, decimos, han sido estudiados é interpretados, ocasionando investigaciones ingeniosas, interesantes y sistemas más ó menos aventurados. Mas no han

sido trascordadas otras producciones del ingenio de los troveros, como los fabliaux, las canciones líricas, etc., y últimamente los Sres. P. Paris, V. Leclerc y otros académicos, continuadores de los trabajos de los sabios benedictinos, han resumido y completado los estudios contemporáneos relativos á los que podemos llamar géneros menores de la antigua poesía francesa. Una breve indicación del resultado de tales investigaciones será objeto de otro artículo.

Diario de Barcelona, 31 de Agosto de 1858.

POESÍA DE LOS TROVEROS.

Las investigaciones de los académicos citados en nuestro anterior artículo acerca del renacimiento en los siglos XII y XIII, versan sobre el Romance de la Rosa, los Lais, los Fabliaux, los Debates ó Disputas, las Poesías morales, la Imagen del Mundo y otros poemas didácticos, las Poesías históricas y los Cancioneros.

El célebre Romance de la Rosa, comenzado por Guillermo de Lorris, que debió morir hacia 1240, y continuado, cuarenta años más tarde, por Juan de Meun, es un poema alegórico, más ingenioso y de índole exclusivamente galante en la obra del primer trovero, con más pretensiones de doctrina y con libertino espíritu en la parte escrita por el continuador; no forma en manera alguna las primicias de una literatura, como creyeron los menos enterados de los orígenes de la misma, sino que al contrario marca la decadencia de la poesía de los troveros. Bien es verdad que Mr. Nisard, moderno crítico de no escaso mérito, lo reputa como el primer monúmero del espíritu francés, generalizador y dialéctico: así será, pero esto no se opone á que fuese una de las primeras muestras de una alegoría yerta y alambicada substituída á la poesía.

El nombre de Lai ha originado eruditas averiguaciones que no han dado todavía, que sepamos, un resultado completamente satisfactorio. Aplicado al género narrativo, designa generalmente una narración de procedencia bretona ó armoricana. Aunque probablemente inferiores en sencillez y en vigor de imaginación á sus modelos, son sin embargo, entre las poesías menores de los troveros, las que conservan un acento más poético.

Entre los últimamente impresos y analizados, puede citarse el de Melión, personaje que para satisfacer á su mujer deseosa de comer carne de un ciervo, consiente en convertirse en lobo; el del Deseado, cuya heroína es una hada acuática, etc.

Al llegar á los *fabliaux* (*fablas* ó *fabliellas* en nuestra antigua literatura), abandonando el investigador el tono de reserva habitual en los estudios académicos que analizamos, y llevado de nacional orgullo, exclama: «Estos cuentos en versos fáciles y populares, son acaso la más rica herencia que nos ha legado el antiguo ingenio francés: la abundancia, la soltura, la naturalidad, la originalidad de nuestros abuelos en este género de poesía familiar, no han sido sobrepujados por nación alguna, al paso que de todos los puntos de Europa se ha acudido á este repertorio. Somos, nos atrevemos á decirlo, el pueblo narrador que ha proporcionado mayor número de cuentos á sus vecinos.» No creemos que se niegue semejante primacía en este género más que ligero (modelo de las narraciones de Bocaccio) á la literatura francesa, si bien la nuestra, mucho más escasa en esta parte, puede contentarse con poseer en las narraciones en prosa de D. Juan Manuel (1) cuentos no menos ingeniosos, incomparablemente superiores en valor moral y que no han dejado de ser frecuentemente explotados en obras extranjeras. Al análisis de estas composiciones, difícil por la naturaleza de las mismas y en que por diversas razones no le seguiremos, antepone el eruditísimo académico un examen de los orígenes de los cuentos de procedencia extranjera y otro de la condición personal de los autores de semejantes narraciones.

Dejando aparte las de carácter piadoso, que no son muchas, hállanse reproducidos algunos cuentos de Petronio y Apuleyo, y varias relaciones orientales de antiquísima procedencia, conocidas especialmente por la traduc-

---

(1) Véase el *Conde Lucanor*, ed. Oliveres.

ción latina del judío aragonés Pedro Alfonso. Con traje francés se presentan muchos de estos cuentos exóticos é igual transformación sufrieron sin duda muchos otros, que se reputan completamente originales, pero que por medios desconocidos y especialmente por la tradición oral debieron llegar á manos de los troveros. Por lo que respecta al estado social de éstos se presenta desde luego la diferencia entre los troveros propios ó poetas y los ejecutores ó juglares. Diferencia que muchas veces desaparecía por la natural tendencia de los últimos á usurpar el accesible oficio de los primeros, y por la dependencia en que se hallaban también éstos de la liberalidad del público. La vida vagabunda y aventurera, la condición siempre triste de aquellos que «viviendo para agradar deben agradar para vivir», hasta el género mismo que cultivaban, nos dan una idea bien poco ventajosa de su posición, si bien alguno de ellos procura distinguirse de la innoble muchedumbre, y no falta quien usa con laudable entereza de la habitual libertad de lenguaje para dar buenos consejos á los príncipes. Como antes hemos insinuado, no tratamos de seguir al ilustre académico en el largo análisis de estas narraciones, que no son todas de un mismo temple, pues las hay piadosas, caballerescas y patéticas.

Los Debates ó Disputas en que la poesía imitaba las contiendas de las escuelas, era género muy apreciado en la literatura vulgar de la Edad media que pasaba muchas veces de una sencillez pueril á la pedantería. La Disputa entre el alma y el cuerpo, entre la Sinagoga y la Iglesia, la Batalla de las siete artes, la de los vinos, etc., la Contienda entre el vino y el agua, de Cuaresma y Carnaval, prueban que se escogían indiferentemente los asuntos más graves y los más frívolos.

Las poesías morales forman una ramificación muy importante, más recomendable en la antigua literatura francesa por la gravedad del asunto que por el atractivo artístico y que manifiesta el deseo de expiar la ligereza de otras producciones, cuando no en algunos casos el

de dar más digno asunto al talento poético. Algunas veces la lección toma el tono de la sátira, otras se reviste de la forma del apólogo y más frecuentemente se divide en estrofas sentenciosas. A la clase de poemas didácticos pertenecen también los Dichos (*Dits*) y las obras científicas en verso, entre las cuales se distingue la Imagen del Mundo, extensa composición que abraza la cosmogonía, la geografía y la astronomía, conforme los conocimientos de aquella época.

Varios poemas históricos, algunos de últimos del siglo XII, nos muestran la costumbre entonces común en varias literaturas de rimar los sucesos reales, siguiendo el tono y las formas de las composiciones épicas: uno de ellos, que quisiéramos comentado con otro espíritu, es relativo á Sto. Tomás Becket. Otras poesías más ligeras se refieren también á sucesos históricos, entre ellos el extraño género de *fatrasies*, es decir, juegos de disparates, ó disparates glosados.

Aunque algo más tardía y escrita en una lengua menos musical, los franceses del Norte pueden oponer á la poesía lírica provenzal, el nombre de cerca de doscientos cancioneros ó troveros líricos, que no se niegan los últimos investigadores á considerar como brillantes discípulos de los trovadores en lengua de oc. Entre los nombres de éstos y aquéllos figuran reyes, barones y damas que cultivaban á porfía un género que, según las ideas de la época, formaba parte de una educación brillante. Aunque, como es de suponer, versan la mayor parte sobre lugares comunes de galantería, los hay de asunto y de interés histórico y algunos que se distinguen por un sentimiento sincero. Nótanse también algunas canciones narrativas de una clase de que no hay ejemplo en la literatura de los trovadores.

La historia de la lengua, la de las formas métricas, la de las costumbres y maneras, el conocimiento de ciertas anécdotas históricas y el de la filiación de las ideas, de la transmisión del cultivo literario, son los principalmente interesados en esta clase de estudios, tan curiosos

como instructivos; mas no cabe tampoco duda en que ciertos nombres, ciertos recuerdos gozan de un aliciente poético que nunca deja de sentirse del todo, por muy frecuentes que sean los desengaños que la investigación ocasiona, y por más que sea necesario apartar el importuno recuerdo de un gran número de pormenores.

Diario de Barcelona, 4 de Noviembre de 1858.

ORIGEN DE LAS LENGUAS NEO-LATINAS.

I.

Cerca hace ya de cuatro siglos que entre los literatos de diferentes países se está debatiendo la cuestión relativa á los orígenes de las modernas lenguas meridionales, que aceptando la denominación comunmente recibida (la cual en verdad supone resuelto ya el problema) se suelen llamar neo-latinas y que por una denominación menos científica y más acorde con la que en su origen llevaron, podríamos apellidar lenguas romances. El natural interés que, á pesar de la aridez de sus datos, trae tal problema para cuantos hablan uno de estos idiomas, y el haberse suscitado recientemente su discusión en un respetable cuerpo literario, nos mueven á resumir en brevísimo espacio, y despojándolo en lo posible de sus elementos técnicos, el estudio que acerca de este punto leímos años atrás en la corporación indicada y á que dimos después una publicidad limitadísima: estudio, nos atrevemos á decir, harto paciente, y si bien desprovisto de conocimientos positivos lingüísticos, hecho en vista de datos bastante numerosos.

Incuestionable es de todo punto el origen latino de las lenguas romances, aun cuando pueda sostenerse que las produjo un romance popular diverso del latín clásico ó bien que entró para mucho en su formación la contextura ó sintaxis de las lenguas germánicas. La mayor parte de las raíces de nombres y verbos, muchísimas si no todas las proposiciones, casi todos los adverbios y conjunciones demuestran á las claras la procedencia latina; y no se trata á menudo de la sola raíz, sino de

la parte instrumental ó sea de los modos con que una lengua modifica sus raíces. No es menos clara la derivación de las conjugaciones, que tal como se halla en las lenguas romances, podría á veces servirnos para reconstruir la forma latina si la desconociésemos (v. g. *amatz*, *amati*, *amate*, *amades* y *amais* de *amatis*); se han conservado las más singulares analogías con la lengua madre (como la doble raíz *sum* y *fui*) y á veces los romances se han repartido los despojos del latín, según en los adverbios de lugar puede observarse.

El más poderoso reparo que á la derivación latina suele oponerse, es la dificultad de que se desarraigasen las lenguas indígenas que precedieron á la latina. Convenimos en ella; mas ¿era esta dificultad menor para Marsella ó la magna Grecia donde se hablaba el griego, ó bien para la Etruria, que para las Galias y para España? No, en verdad, y si en aquéllas se desarraigaron las lenguas indígenas, pudo acaecer y acaeció que se desarraigasen también en las últimas. Si el italiano proviene, á no dudarlo, de la lengua que se hablaba en Roma, de la misma deben provenir los romances hermanos suyos, mientras que esta hermandad considerada en sí misma, de ninguna manera puede buscarse en las innumerables y revueltas tribus que poblaban el mediodía de Europa, sino en una nación dominadora, en una ley común, en la igualdad de cultura.

Si no puede dudarse de la procedencia principalmente latina de las modernas lenguas meridionales, no tenemos por menos cierto, aunque sea menos evidente, que no fué tan poderosa como por muchos se ha supuesto la influencia de extraños elementos. Un número más ó menos crecido de vocablos, alguna construcción especial y sobre todo la influencia persistente y altamente modificadora de la pronunciación, tales son los elementos no latinos que unidos á las modificaciones populares que debieron transmitirse con la lengua del Lacio á las provincias conquistadas y á la acción sucesiva del tiempo y de la creciente barbarie, descompusieron el habla clásica

y dieron origen á los idiomas con razón llamados neolatinos.

Entre los elementos no romanos de estas lenguas, prescindiendo de las muchas denominaciones geográficas primitivas que se han conservado, hay que contar algunas raíces evidentemente derivadas de las indígenas, es decir, del euskaro de Vasconia y de Aquitania y de los idiomas célticos hablados en la generalidad de España y de las Galias y en el Norte de Italia. Otras raíces habrá que como de origen incierto, podrán referirse á la misma clase, al paso que muchas que se dan por tales, aunque realmente existan en el vascuence ó en el bretón, proceden evidentemente del habla de los romanos, la cual, por otra parte, adoptó varias palabras de origen extranjero que acaso á esta circunstancia deben principalmente su conservación entre nosotros.

Nada ó poquísimo más que denominaciones geográficas han dejado en las lenguas modernas el hecho históricamente tan notable de las colonias fenicias establecidas en Turdetania (unos 1600 años antes de J. C.) y las consecuentes invasiones de los cartagineses; mas no cabe decir lo mismo de las colonias griegas más recientes y numerosas que aquéllas y más permanentes que las últimas. Los rodios, que desde muy antiguo fundaron á nuestra Rosas, los samios, cuyos buques llegaron á la fabulosa Tartesia, los focenses, que desde su Marsella se extendieron por la costa de España hasta aproximarse á los fenicios, los zacincios, á quienes debemos las glorias de Sagunto, depositaron en el litoral del Mediterráneo dicciones del habla de los dioses, que entraron después en la formación de los romances, especialmente en la de la rama llamada provenzal (1).

La Italia, que es el país en donde se ha de buscar la verdadera cuna de nuestros idiomas, contenía poblacio-

(1) Para el catalán debe consultarse un reciente trabajo del polígloto D. A Bergnes de las Casas, que ha dado de la influencia griega ejemplos copiosos y muchos de todo punto nuevos.

nes y por consiguiente lenguas, esencialmente heterogéneas; circunstancia que, sea dicho de paso, influyó sin duda, por lo que respecta á la pronunciación, en la de los modernos dialectos italianos que son, sin embargo, en el fondo, verdaderos romances. Mas la lengua de los romanos tenía hermanas en las de los pueblos ausonios y especialmente en las del Lacio; y el osco, que era una de ellas, sujetaba las palabras latinas á contracciones que á veces recuerdan las que en las mismas palabras verificaron más tarde las lenguas neo-latinas.

El latino que alcanzó el privilegio de ser usado y cultivado por el pueblo rey, pudo contener en su origen formas y aun modismos que, conservados por el pueblo y abandonados por el habla clásica posterior, pasaron á las lenguas modernas, así como en los tiempos en que el último reinaba en el foro, en las leyes y en las letras, debieron exigir alguna diferencia y aun tal vez diversas gradaciones entre el latín que andaba en boca del pueblo y el que los libros ofrecen. Aun para los que hablaban la lengua clásica era sumamente difícil evitar toda incorrección, y el exquisito trabajo que oradores y literatos debían poner para no faltar á lo que exigía una lengua tan culta, tan artificiosa y tan respetada. Esta misma lengua, por otra parte, ofrecía á veces para la expresión de una misma idea dos formas, una más distante y otra más cercana á la de los romances, y en los autores más clásicos asoman de vez en cuando algunos vocablos y aun frases que hoy se tildarían de anti-latinas, ó si cabe decirlo así, de romancismo, y que usaban ellos por resabios del habla popular, como por ejemplo, el uso del *habére* con oficios análogos á nuestro auxiliar, el de *mente* con adjetivo en sentido adverbial, etc. Añadiendo á este dato las necesarias diferencias nacidas de la grande extensión en que se hablaba la lengua latina y del diverso origen de los que la hablaban y las que debió ir introduciendo la sucesión de los tiempos, no extrañaremos las varias denominaciones con que se designa el latín mal hablado. Sin duda que el primero no se com-

puso únicamente de solecismos é irregularidades, sino que en la contracción de los diptongos, en la sustitución de formas menos sencillas pero más fáciles y más claras, pudo mostrar ya la tendencia que luego ha dado lugar á la descomposición de la lengua madre; pero no por esto se debe admitir que existía ya el romance, es decir, un idioma distinto del latín, cuando consta positivamente la comunicación inmediata entre todos los que bien ó mal hablaban la lengua de los romanos y cuando, por ejemplo, ninguna ley, ningún concilio ocurre á las necesidades que la diferencia de habla hubiera producido.

El latín fué, pues, una lengua viva y no un conjunto de signos convencionales, ó el dialecto de una clase culta, y cuando llegó la hora de su propagación, ésta se efectuó no menos por la transmisión oral que por los libros y las leyes.

La realidad de semejante propagación, de que son una consecuencia las lenguas romances, se halla atestiguada por inequívocos textos de los escritores latinos (entre los cuales es notable el grandioso paso de San Agustín acerca de este hecho providencial); y los historiadores en particular, hablan de la adopción de la lengua por uno ó más pueblos bárbaros, como de un suceso ordinario y conforme con la política de Roma. Esta en verdad respetaba la religión de los vencidos, ó, mejor, la ingería en su vasto politeísmo, pero les imponía sus leyes, sus costumbres y su lengua. La necesidad de no ofender ó de agradar, las comunicaciones mercantiles, el deseo de obtener empleos y honores, y finalmente el cultivo de las letras, secundaron los efectos de la política y de las leyes, al paso que los romanos é italianos iban entrando como parte considerable en la población de las provincias mermadas en algunos puntos por la guerra. Grande fué el poderío del gobierno, de la administración y de la cultura romana, que mudó las costumbres, los trajes y, lo que es más, la lengua de las naciones avasalladas; mas el último cambio tal vez no

se hubiera efectuado por completo, á no intervenir un nuevo móvil aun más eficaz y que trataba de transformar los corazones. Tal fué la predicación cristiana, la cual nos explica cómo pudo penetrar la lengua latina en ciertas clases del pueblo que no podían mover muchas de las ventajas que á las demás incitaban.

La adopción sucesiva de la lengua dominante al principio en las capitales, luego en los pueblos menores y sus afueras, relegó paso á paso las lenguas indígenas de Italia, las Galias y España á puntos lejanos, á los bosques y á los montes donde fueron á su vez desapareciendo para conservarse únicamente el griego en algunos pueblos de la Italia meridional, donde subsistió, según parece, hasta el siglo XV, en las Galias el bretón, en las provincias armoricanas, y en España el euskaro en los montes vascongados. Debieron al principio conservarse pueblos bilingües, es decir, que hablaban el latín y su lengua propia; pero en general el habla de los romanos fué invadiendo los países dominados, á la manera de la avenida de un río que sólo deja acá y allá algunos puntos enjutos. Así es que no debe extrañarse que hasta el siglo V se conserve la mención ó se encuentren huellas de los idiomas indígenas próximos á desaparecer casi por completo en la Europa meridional (1).

Diario de Barcelona, 3 de Junio de 1858.

---

(1) Entre las citas que se aducen para probar la persistencia innegable de las lenguas indígenas, las hay que no prueban nada ó prueban lo contrario que se defiende, como un paso de S. Paciano que se excusa de haber citado un verso de Virgilio, otro de San Agustín respecto á la manera con que aprendió el latín, etc.—Nuestro modo de ver en este punto está conforme con la explicación de la sucesiva adopción del latín, dada por el antiguo filólogo español Aldrete.

II.

Si bien las lenguas romances conservan alguna forma que fué clásica y no popular (así en el auro de los italianos se nota la pronunciación del diptongo clásico y no de la contracción en *o* de los aldeanos, y así en nuestra palabra *fems* vemos la derivacion del clásico fimus y no la del popular lætamen), las maneras populares de la lengua latina debieron transmitirse á las provincias por medio de la comunicación oral, con tanta mayor razón, cuanto eran más fáciles y holgadas. Los pueblos incultos debieron empobrecer el latín para adoptarlo á su capacidad, alterar su pronunciación, ya dando poco valor á las terminaciones, ya sujetándolo á la naturaleza de sus órganos, é introducir algunos vocablos de sus lenguas. Unida esta causa á la acción del tiempo, á la influencia eclesiástica que introdujo nuevos giros y palabras y desdeñaba el rigorismo gramatical, á la diversidad de población en la misma capital del imperio, á la decadencia de la cultura literaria, nos da razón cumplida de la transformación de la lengua antigua.

Creemos, pues, innecesaria la explicación generalmente seguida y que consiste en la mezcla del vocabulario latino con la sintaxis germánica; explicación que juzgamos además poco satisfactoria y aun inadmisible por las siguientes razones: 1.ª Mal podía enseñar el abandono de los casos del nombre una lengua que los tenía y aun los conserva. 2.ª Aunque se nos haga notar en los más antiguos documentos de esta lengua el uso del auxiliar haber para los pretéritos, no sucede así en cuanto á los futuros (amare habeo, amar he). 3.ª Las formas supuestas germánicas se hallan indistintamente en todos los romances, aun en los puntos donde menos se ha hecho sentir la influencia de los pueblos septentrionales, como en Provenza y en España, en las islas

de Sicilia y Cerdeña, que, según la autorizada aseveración de historiadores italianos, jamás invadieron estos pueblos, y en las provincias danubianas que desde fines del siglo III estuvieron enteramente separadas de los demás pueblos neo-latinos. A la influencia de los septentrionales debe, sin embargo, atribuirse la destrucción de la cultura literaria, la introducción de un gran número de vocablos (1) que desde el tiempo del Imperio empezaron á mezclarse con el latín y que después no se redujeron tan sólo á nombres, sino también á verbos y á partículas, algunos giros especiales, particularmente en Francia donde la influencia septentrional fué continuada y aun trascendió á la pronunciación, la formación de nuevas nacionalidades que promovieron la mayor separación de los dialectos romano-rústicos y el planteamiento de nuevas instituciones que produjeron nuevas maneras de expresarse.

El método universalmente seguido en la transformación de la lengua latina se reduce á la supresión de las más artificiosas formas gramaticales y á la substitución por ciertas palabras auxiliares que se despojaban, según la expresión de G. Schlégel, de su valor significativo dándoles un valor nominal. Así al adjetivo *ille* (alguna vez *ipse*) se le despojó de su fuerza indicativa y al *unus* de su valor numeral, y se les hizo meros acompañantes del nombre como artículo definido ó indefinido; el verbo *habere* desprovisto de su significación posesiva se convirtió en auxiliar (si bien no fué el único en los tiempos pasados, pues en la misma significación hallamos en algunos casos el tener, el ser y aun el ir), así como el *sum* sirvió para suplir la pasiva, como solía ya en algunos tiempos de la latina; las preposiciones suplieron la ausencia de casos, cuyas letras características desaparecieron. Mas, no se crea que esto se

(1) Entre éstos pueden citarse los apellidos, pero los nombres propios de origen extraño no pertenecen en rigor á una lengua sino por la modificación ortológica que ésta les impone.

verificó de un golpe, puesto que el *ille homo* debió significar en su origen *aquel hombre*, con la diferencia que el habla rústica usaba de esta expresión en los casos en que el latín se había contentado diciendo *homo; habebam amatum*, debió significar: tenía amado; conservando el verbo la significación posesiva aunque metafórica; y finalmente, las preposiciones debieron al principio usarse como en latín antes del acusativo y del ablativo que, supuesta la supresión de la *m* en el primero (1), eran iguales en la mayor parte de nombres. Que los modernos provienen de un caso inverso y no del nominativo latino, lo evidencia la forma de los mismos que conservan todos los incrementos largos, y por consiguiente, como de sílaba penúltima, acentuados (así se conserva el incremento en *sermón* y no en *tiempo*). Habiéndose perdido la significación de caso de la desinencia, se dejó también de pronunciarla, según se observa en los nombres masculinos del francés, del provenzal, de varios dialectos italianos, si bien el español y más todavía el toscano, lenguas más eufónicas, conservaron ó restituyeron la vocal última. En cuanto á la formación de los plurales, el italiano siguió el ejemplo de las declinaciones *us*, *a*, y el castellano tomó la *s* á manera de la tercera declinación; el provenzal y el francés antiguo, que conservaron un resto de declinación, siguieron un sistema mixto.

El mismo principio de las palabras auxiliares rigió en la supresión casi completa de la forma comparativa y superlativa sustituyéndolas por adverbios, y en las aglomeraciones de adjetivos pronominales (*aliquis unus*, *alguno*, etc.) y de proposiciones y adverbios (*de unde*, *donde*, etc.). Muchas partículas (*á* ó *ad*, *en*, *con*), conservaron la forma elemental y su significación latina.

La identidad de método en la transformación de la lengua de los romanos y la igualdad más ó menos com-

---

(1) Esta supresión tenía lugar en el buen latín, como demuestra la regla métrica de la elisión.

pleta de las diversas causas que en aquélla influyeron, produjo una semejanza de resultados que todavía admiramos en las diferentes lenguas meridionales y que hallamos más marcada á medida que nos acercamos al tronco común y origen de todas ellas. Esta primitiva semejanza, innegable y en muchos pormenores sorprendente, puede además parecernos aun mayor de lo que fué, á efecto de la constante influencia de la ortografía latina: así se escribió en francés antiguo *amor* aun cuando acaso se pronunciase ya *amur* (amour), así como en el moderno se escribe *Venus* aunque la palabra pronunciada, es decir, la verdadera palabra, sea en realidad muy distinta de la latina á que corresponde. Debe darse por seguro que cada distrito hizo en el latín rústico las alteraciones más naturales á su disposición oral y que tanteaba las formas más aproximadas al punto de partida: de esta suerte la *o* fué algunas veces convertida en *ue*, el diptongo *au* ó la articulación *al* en la contracción *o*, la *e* en *ie* ó *ey*, etc., resultando á veces en los puntos más remotos notables semejanzas con diferencias no menos positivas. Además de las semejanzas primitivas, se encuentran alguna vez las debidas á la transmisión literaria, que es conveniente, aunque difícil en ciertos casos, distinguir de las primeras.

¿En qué época se verificó la transformación de la lengua? ¿En qué siglo lo que fué en su origen latín popular y se llamó luego romano *rústico* pasó á ser definitivamente el *román* moderno? Fácil es reconocer que las modificaciones debieron ser sucesivas y como imperceptibles, y que si nos fuese dado poseer una fiel representación del habla de las diversas épocas, iríamos notando en general una desviación cada vez más marcada de la lengua latina: en general decimos, pues el latín seguía influyendo como lengua sabia, y hubo de haber correcciones y restauraciones; así ha sucedido aun en los tiempos en que las modernas lenguas se han fijado por la escritura, como es de ver, por ejemplo, en nuestra voz *oscuro* que es más latina, de etimología más correcta

é inmediata que el *escuro* de nuestros clásicos. De suerte que pudo haber formas que creemos derivar del antiguo latín hablado y que acaso se injirieron artificialmente en las lenguas modernas cuando por primera vez fueron cultivadas con el objeto de escribirse.

Aunque en los tiempos anteriores carezcamos de muestras formales del habla popular, sorprendemos algunos vestigios de ellas, en medio de la barbarie pedantesca y arbitraria de los documentos latinos ínfimos, que en manera alguna se han de creer en su conjunto representación de un lenguaje hablado. Aun en los monumentos literarios anteriores, es decir, de los últimos tiempos del Imperio, hallamos locuciones especiales que pertenecían ya, ó han pasado al romano popular del país del escritor. La Vulgata, fundada en parte en antiguas versiones, ofrece construcciones modernas y el uso del *unus* en la acepción de indefinido.

En el siglo v junto con palabras y solecismos de fisonomía moderna, empezamos ya á hallar el uso del *ille* con un oficio semejante al del artículo. En el inmediato se notan ya construcciones del todo populares é indicaciones de términos vulgares distintos del latín. En el vii nuevas palabras y frases romanceadas; si bien por otra parte consta que se cantaban canciones todavía muy populares y se hacían lecturas públicas en lengua latina. En el viii se habla ya de escritos en lengua vulgar, se contrapone ya el nombre de romano ó romano rústico al de latín, y si se menciona algún personaje de estirpe septentrional que poseyó las tres lenguas, vemos que el romance es la lengua de uso común que acaba por desterrar á la germana. La constitución definitiva de los romances fué acaso más precoz en unos puntos que en otros; en algunos pudo conservarse una pronunciación más aproximada al latín y así debió de suceder en el centro de España, donde por otra parte se empezó á sentir por entonces la nueva y poderosa influencia del árabe. En el siglo ix se empiezan á escribir las lenguas romances, en Francia á lo menos, para la enseñanza religiosa,

y al mismo pertenece el primer monumento que de las mismas se ha conservado, cual es el célebre compromiso entre los nietos de Carlomagno, donde se observa cierta indecisión y anomalía en las formas. El himno á Santa Eulalia que suele atribuirse á últimos de este siglo, y otro documento recientemente publicado por Mr. Génin, prueban que ya en esta época el romance del Norte de Francia se distinguía esencialmente del del Mediodía. De éste hallamos una considerable muestra en el poema de Boecio que se atribuye al siglo x. En Italia y España debe acudirse todavía á las palabras y frases romanceadas que asoman en los documentos del latín bárbaro.

Tiene éste su historia propia correlativa á la formación del romance y que sin confundirse en ninguna manera con la última nos deja entrever, aunque incompletamente y sin duda con alguna posterioridad, los síntomas de semejante formación. Los datos escasos é interrumpidos que de la última se nos alcanzan, confirman históricamente lo que teóricamente hemos deducido, á saber, que *las lenguas romances provienen de un latín mal hablado y peor pronunciado, modificado con el tiempo y á efecto de causas diversas, y que fué admitiendo algunos elementos extraños, más ó menos considerables, pero no esenciales.*

Diario de Barcelona, 18 de Junio de 1858.

POESÍA PROVENZAL.

ORÍGENES.

Pocas son las instituciones que el hombre ha planteado y poquísimas las invenciones debidas á su ingenio cuyo origen quepa atribuir á un momento fijo y á un acto determinado. Hasta en las Bellas artes, en que tan abiertamente se manifiesta la fuerza individual y la independencia del genio, existe una transmisión de formas exteriores y de elementos constitutivos; transmisión raras veces interrumpida del todo y que en ciertos casos sigue un curso tan marcado que es posible sujetarlo á leyes especiales. Así, por ejemplo, vemos en la pintura (una de las artes de que más se envanecen los tiempos modernos) que al tener que tratar asuntos nuevos y superiores á los que habían dado ocupación á los pinceles gentílicos, heredó sus formas de las artes paganas, hasta que el nuevo espíritu que estas formas debían contener fué poco á poco modificándolas y produciendo un nuevo estilo y un nuevo género.

Un hecho análogo observamos en los orígenes de la poesia moderna. Verdad es que en algunos pormenores la falta de documentos, la obscuridad de los tiempos, el carácter popular de tales orígenes reducen la crítica á conjeturas y por consiguiente á incertidumbres; mas aun en estos puntos menos fáciles de esclarecer, puede, si no fijarse, adivinarse á lo menos la transmisión mencionada. El moderno historiador de la literatura provenzal, crítico eminente si bien algo sistemático y paradojal á veces, ha establecido entre los restos degenerados de la poesía antigua y los primeros vagidos de la

moderna, un contacto y unas relaciones que nada tienen de inverosímil. Así en los coros griegos, en las danzas mímicas, en los dramas mutilados de los últimos tiempos del imperio, ha visto el origen de varios usos análogos de la moderna Europa y en particular de Provenza. De cantos populares, eróticos y funerarios halla mención continuada en todos los siglos intermedios entre la poesía antigua y la moderna; y finalmente, hasta el personaje del cantor, del *joculator* ó juglar nos presenta como legado de la antigüedad: suposición admisible con tal que se reconozca que á sus equívocas habilidades de origen clásico debió añadir otras de procedencia germánica y moderna.

Mas en un punto especial nos es dado seguir paso á paso la transformación, sin haber de acudir á conjeturas: en la versificación ó sistema métrico. Ya desde los primeros siglos de la era cristiana, vemos á la poesía eclesiástica renunciar á los metros más artificiosos y que más se apoyaban en el sistema de la cantidad clásica, y adoptar los de cadencia más marcada, aun cuando sólo subsistiesen los efectos de la acentuación tónica. El sáfico, cuyo ritmo latino con tanta facilidad ha adquirido carta de ciudadanía en la métrica moderna, el jámbico, en que suenan á menudo los acentos en todas las pares, y finalmente los versos de movimiento trocaico (semejante al de nuestros octosílabos) favorito del pueblo romano mientras todavía dominaban los ritmos griegos, fueron los que prefirió la Iglesia para sus sagrados cánticos. No tardó en seguir la adopción de terminaciones iguales ó semejantes, y con esto quedó definitivamente constituído el sistema de versificación moderna. No es, pues, de extrañar que al punto de haber adquirido las lenguas neo-latinas una forma regular y algo constante, veamos como cobijada por la estancia latina, desenvolverse la moderna. Así sucedió probablemente en todas las lenguas hermanas recién nacidas, y por lo que respecta á la provenzal, poseemos un testimonio fehaciente: tal es el siguiente himno, en que es de ob-

servar al propio tiempo la pronunciación del latín á la francesa, que se había conservado en los países de lengua de oc.

Cum la reina l' enten
Si 'l respon tan piamen
Aço sia au so talen
O beata fæminá
Cujus ventris sarciná
Mundo tolli ærumná.

Cum la reina l' auzit
Si l' amet e si u jauzit
Aço sia au so chauzit
Illi laus et gloriá
Honor virtus gratiá
Decus et victoriá.

Este fué sin duda el origen de los metros líricos modernos, pues el de los narrativos debe buscarse en las líneas monorrimas; no es seguramente de este lugar la investigación del origen y del sucesivo perfeccionamiento de este otro sistema de versificación neo-latina. La misma copia al trasluz de otras estrofas escritas en la lengua madre, debió comunicar á sus derivadas combinaciones más artificiosas, de versos y consonantes cruzados, ó abrir el camino á los delicados efectos musica les de la poesía de los trovadores.

Entre los varios himnos, leyendas y poemas didácticos ó compuestos en esta época primitiva, ó que á lo menos continuaron sus tradiciones, citaremos dos obras, una del siglo XI y otra, según se asegura, todavía anterior, y que cada una en su clase ofrecen un interés particular y llevan impreso el sello de los tiempos á que pertenecen. Es la primera el misterio ó representación de las Vírgenes fatuas, sin duda alguna la más antigua composición en forma dramática y en lengua moderna que hasta el presente se conoce. Su acción es poco complicada y ajena de artificio, al paso que no son pocos los personajes que en ella intervienen ó, por mejor decir, que después de terminada se presentan. El arcángel Gabriel anuncia en los versos latinos la llegada del Esposo. Salen las Vírgenes prudentes y luego las fatuas, las cuales demandan á las primeras que les envíen el Mercader de aceite. Este se niega á vendérselo. El Esposo recita una copla latina y dos en romance, conde-

nando á las Vírgenes fatuas. Arrebátanlas los demonios. Termina la representación con coplas latinas, en que los patriarcas, los profetas y Virgilio dan testimonio de las profecías.

La segunda composición es un fragmento asaz considerable de un poema narrativo-didáctico sobre Boecio. Notable es en verdad que suene este nombre como autor del último poema de la latinidad clásica y como héroe del primer engendro importante de la poesía moderna. En esta composición que por la severidad, por la singular mezcla de elementos antiguos y modernos, recuerda involuntariamente los caracteres de la arquitectura bizantina, se presentan alterados y confundidos los hechos de la historia real de Severino Boecio. Supónese que durante el imperio de Torcuato Manlio, era Boecio barón y cónsul á la vez. Sucede Teodorico á Manlio y acusa á Boecio ante sus pares del intento de entregar la ciudad de Roma á los griegos. Encarcelan al inocente acusado, quien, después de lamentarse amargamente, comparando su estado presente á su anterior pujanza, recibe la visita alegórica de una dama hermosísima y brillante, que á su placer se engrandece y se achica y que se adorna de un traje emblemático. En él se hallan bordadas las dos letras griegas Pi y Thita, y entre éstas una escalera por la cual ascienden dos pájaros que al llegar á la segunda cifra quedan revestidos de un plumaje resplandeciente. Las gradas, también simbólicas, son hechas de limosna, de fe, de caridad, de bondad opuesta á la falsía, de largueza opuesta á la avaricia, etc. En esto se interrumpe para nosotros el poema que debía seguir imitando á Boecio mismo, cuya es ya la personificación de la filosofía y muchos de los rasgos emblemáticos adoptados por el monje provenzal, su biógrafo y discípulo.

En este primer período no ha adquirido todavía la Musa provenzal una fisonomía determinada, y los pocos fragmentos que del mismo se han conservado no se distinguen, ni por la novedad en las invenciones, ni

por lo brillante ni por lo ingenioso. De una manera semejante á lo que dos siglos más tarde observamos en la literatura española, á una serie de composiciones graves y sesudas, va á suceder una escuela más brillante aunque menos digna de estima. Como acaso sucedió también un poco más tarde en Alemania, Francia é Italia, si bien con menos intensidad y fuerza en las últimas, la influencia de las cortes feudales, unida á la existencia de una poesía ya popularizada, produce repentinamente nuevos géneros líricos, honrosos para el ingenio si no para el carácter de los trovadores.

Diario de Barcelona, 30 de Octubre de 1856.

POESÍA PROVENZAL.

DE LAS IDEAS CABALLERESCAS ENTRE LOS PROVENZALES.

El conjunto de instituciones, usos y principios, conocido con el nombre de caballería, que en tiempos varios y difíciles de precisar se había ido formando, se hallaba ya establecido y fijado á mediados del siglo XII, época del apogeo de la poesía provenzal. Mas por otra parte, para los hombres de entonces, se presentaba la caballería como una institución más floreciente en épocas pasadas, como un modelo transmitido del cual tan sólo se conservaban algunos rasgos, y cuya decadencia importaba contrarrestar en cuanto era posible.

A nuestros ojos esta opinión es en parte exacta y en parte absolutamente errónea: exacta en cuanto algunos de los principios más severos y formales de la caballería se encuentran en tiempos anteriores al siglo XII adoptados con mayor sinceridad que en esta última época, y errónea en cuanto esta misma época es la de la mayor preponderancia de las ideas caballerescas tal cual entonces se entendían. La caballería de los tiempos anteriores respira en las narraciones heroicas carolingias; la del siglo XII en ciertas narraciones caballerescas de asunto bretón y en la poesía lírica cortesana, cuyo mayor brillo (si no el origen universal) debe indudablemente buscarse en los países meridionales de Francia y del Nordeste de España.

Es de advertir además que fué la caballería un ideal, á que de diferentes maneras se propendía, que en ciertos

momentos se realizaba, sin que esta realización fuese jamás de todo punto completa. Ni son caballeros perfectos la mayor parte de los primeros cruzados, ni los héroes de Poitiers, de Valencia ó de Algeciras, ni los gentiles-hombres más cultos de principios del siglo XVI. Las ideas caballerescas se modificaban conforme eran los tiempos y los lugares. Desde el jefe patriarcal del clan escocés hasta los príncipes italianos del siglo XV, desde los primitivos caballeros teutónicos hasta los

Caballeros granadinos
Aunque moros, hijos dalgo,

hay una enorme distancia intermediada por infinitas gradaciones. ¡Singular institución que si no para reformar, sirvió á lo menos para corregir y ennoblecer las ideas y las costumbres en tiempos y en puntos tan diversos!

El ideal del caballero perfectamente religioso, pundonoroso y puro y fiel amador, que tanto seduce la imaginación y el sentimiento, comunica sumo interés á los pasos de la historia en que se halla delineado á trechos, aunque muchos de los pormenores que ésta presenta, deben ser causa de penosos desengaños. Este aliciente, realzado por el espíritu provincial y por la curiosidad crítica y literaria, nos aficionan al estudio de la poesía provenzal, por más que dicho desengaño deba ser frecuente y decisivo.

No es decir que el período en que fué con mayor empeño cultivada, no fuese el de la mayor privanza de las ideas caballerescas; mas sí que éstas se nos ofrecen mal interpretadas, pervertidas y sujetas, si así puede decirse, á un completo amaneramiento.

Preséntanos la poesía provenzal el amor como origen de todo valor, de toda acción generosa, de toda inspiración poética, procurando realizar aquella idea de una entera abnegación, de una ternura sumisa, de una adhesión pura, que es el alma de la poesía erótica moderna, y que revestida de diversos caracteres por diferentes poetas, ha hallado una expresión sobremanera eficaz en

el lenguaje aéreo, mágico é indefinible de la música contemporánea. Mas los magnates de Provenza, bien diferentes de sus antepasados los germanos que merecieron de Salviano el dictado de *gens fera sed pudica*, poco aptos para conformarse con aquel ideal, seguían además el camino más errado al tratar de la elección del objeto de sus homenajes, de suerte que éstos debían lastimar directamente todos los principios religiosos y sociales. Si la poesía trovadoresca ofrece á menudo una tendencia idealista y desinteresada, la mayor parte de anécdotas biográficas manifiestan sobradamente que el caballero trovador no era en este punto ni el interesante héroe de Walter-Scott, ni el comedido galán de nuestros Lopes y Calderones.

Entre los caballerescos era el principio religioso el que menos importante lugar ocupaba en el ánimo de los trovadores, ya fuese efecto de la común molicie, ya, como con menor probabilidad se ha conjeturado, de epicúreas tradiciones galo-romanas, ya del rechazo de las ideas que propagaban nacientes sectas heterodoxas. No obstante se observa en algunos himnos sincera piedad, y el mismo espíritu anima, por entero ó en alguna de sus partes, un gran número de interesantes cantos de cruzada.

El pundonor constituía una cualidad complexa que principalmente se reducía al valor y á la liberalidad. Sin temor de errar puede asegurarse que el denuedo fué la virtud caballeresca menos desmentida y que hubo muchos más caballeros *sin miedo* que *sin tacha*. En los cantos históricos provenzales distínguese con especialidad el valor turbulento y petulante del señor feudal, cuya ocupación favorita era la guerra sin tregua. No falta alguno que otro ejemplo del pundonor militar, olvidado con ocasión de las cruzadas por motivos de interés ó de indiferencia y, lo que es más notable, por temor del mar y de los sarracenos.

La liberalidad fué la virtud caballeresca que cultivó con predilección la generación amaestrada por los tro-

vadores y la que valía más respetos y mayores encomios: no importaba el modo de adquirir, con tal que se supiese dar á sazón.

Con suma seriedad fueron acogidos muchos de los rasgos que formaban el ideal caballeresco de los provenzales y se conservan en sus obras un gran número de vocablos que adquieren una especie de valor convencional y que venían á formar el tecnicismo propio de aquel género de vida. Así, por ejemplo, hallamos *joy*, júbilo, la exaltación del sentimiento caballeresco, *solatz*, solaz, los recreos inherentes al ejercicio de la caballería, *paratje*, nobleza de alcurnia, *pretz*, liberalidad, *merces*, generosidad, compasión, *valensa*, valer, *joven*, juventud, lozanía, *dreitura*, rectitud, buen proceder, *galaubia*, gala, etc.; había en la galantería los grados de *feignaire* el vergonzante, *pregaire* el que ruega, *entendeire* el atendido, *drutz* el amigo. La adopción de un galán por caballero ó por hombre ú hombre propio, según la denominación feudal, se verificaba con ceremonias análogas á la adopción de un vasallo por su señor inmediato á suzerano. Sorprende hallar en este sistema de costumbres el espíritu de sociedad ó de comunicación cortés, el espíritu de salón, en una palabra, tan conducente á la elegancia de maneras como poco apto para inspirar una verdadera poesía. Nótase principalmente este espíritu en las cuestiones ingeniosas, resueltas por poderosos magnates ó por damas celebradas, que alguna vez no eran simplemente teóricas y cuya existencia real, abultada y embellecida por las ficciones de las épocas subsiguientes, ha dado origen á que muchas hayan tenido por segura la de las tan problemáticas como famosas Cortes de Amor. Lo que hallamos sin duda alguna son los *Puys*, reuniones caballerescas, celebradas en puntos determinados, donde campeaba la magnificencia de los señores y donde tenía cabida la poesía, cuyas producciones se leían á veces á la luz de esplendentes antorchas.

Diario de Barcelona, 9 de Noviembre de 1856.

POESÍA PROVENZAL.

POETAS Y GÉNEROS POÉTICOS.

El nombre semi-clásico de *joculator* (en provenzal joglar ó joglaire) que en su origen designó al que ejercía los viles juegos de destreza y de agilidad corporal, absorbió los de mimo é histrión que designaban en los últimos tiempos del imperio á los farsantes y pantomimos. No es, pues, de extrañar que el oficio de juglar fuese tenido por ruin é infame desde muy antiguo, y que como tal lo mencionen los últimos documentos que atestiguan su existencia; mas debió de haber una época intermedia, en cuanto hubieron cesado los cantares en lengua tudesca, olvidada ya por los príncipes y por los monarcas, y antes de que pareciesen los trovadores, en que el juglar, alguna vez de origen noble, alcanzaba la consideración que á dichos cantores y á estos modernos poetas se dispensaba: baste citar el ejemplo de Taillefer, juglar y guerrero normando, cuyos cantos contribuyeron á la victoria que valió á los suyos el cetro de Inglaterra. Como quiera que sea, en la época de los trovadores los juglares eran, ó bien independientes y populares, ó secretarios, cantores y emisarios de los poetas.

Entre éstos los había de encumbrada jerarquía que cultivaban su arte únicamente por solaz y pasatiempo ó como instrumento de la galantería y del buen tono. Otros, ya nacidos en la nobleza inferior ó en las clases letradas ó acomodadas, adquirían una especie de nobleza artística que les valía aplausos y obsequios, regalos y aun á veces feudos; si bien cuantos trovaban por ga-

nancia, se hallaban en una condición equívoca que les hacía confundir fácilmente con los juglares, nombre que generalmente desechaban, pero que aceptaban á veces. Juglares hubo además que de ejecutores pasaron á poetas: hecho natural que debió contribuir á la confusión de las dos clases. Trovadores pagados y juglares recorrían sin cesar las cortes feudales: de los de poca fama se decía que habían andado poco, y de alguno supone su biógrafo que llegó á visitar todos los puntos de la tierra habitada.

Trovadores aristocráticos é independientes, trovadores juglares ó estipendiados, juglares ascendidos á trovadores, cultivaron á porfía aquella poesía de forma eminentemente artística aunque fundada, á no dudarlo, en otra antecedente y casi desconocida poesía popular, de fondo ya pueril, ya ideal, ya rebuscado; perennemente unida al canto como toda verdadera poesía primitiva, especialmente si pertenece al género lírico, pero muy á menudo más artificiosa que inspirada como la poesía de las épocas de imitación, y que finalmente, como la griega, se dividía en géneros especiales, designados con sus propios nombres, sujetos á formas determinadas y diversas aplicadas á diferentes asuntos y que probablemente requerían en la ejecución musical tonos de diferente especie. Es este uno de los caracteres más curiosos de la poesía provenzal, y bajo este concepto parece pobre y bien poco variada su inmediata heredera y rival vencedora, la poesía italiana.

Con el vago nombre de *verso* en el sentido vulgar de composición metrificada, se designaban al principio todas las composiciones cuya versificación más común era la de líneas de nueve sílabas, sin las sabrosas mezclas de versos más cortos, ni las combinaciones artísticas de rimas cruzadas que tanto valor dan á la parte musical de la poesía de los trovadores. Más adelante se reservó el nombre de *canción* á las composiciones más preciadas, únicamente reservadas á las alabanzas del Criador ó de una dama, en que se hacía uso de los metros más

artificiosos, que se acompañaban con un ritmo más marcado que los demás versos, en que sólo debían emplearse (aunque en la práctica se faltaba á esta regla) rimas femeninas ó llanas, y que terminaban por una semi-estrofa designada con el nombre de *tornada*, vuelta ó despido, la cual era una especie de epílogo de la canción ó bien un envío á la persona á quien iba dedicada. Obsérvase la propia usanza en los *serventesios*, con la particularidad de que el envío era á veces irónico y se dirigía á la persona á quien debía ofender la composición poética.

El serventesio, á la manera del *jambo* de Arquíloco, era una poesía satírica, ya general, ya personal, tenido en menor precio entre los antiguos que la canción, pero que á nosotros nos interesa en mayor grado, por cuanto menciona hechos y costumbres históricas, y evita los lugares comunes de la galantería. Entre las formas poéticas más usadas hállase finalmente la *tensión* que consistía en una controversia sostenida por dos trovadores, y que era también ora personal, ora teórica.

En las canciones, serventesios y tensiones, como también por lo general en las demás poesías provenzales, no tan sólo se observaba la ley de los grupos simétricos ó estancias, sino que éstas reproducían en el lugar correspondiente las mismas rimas ó consonantes; ley eminentemente musical, que difícilmente podía ser aplicada á las demás lenguas neo-latinas y que hacían posible la flexibilidad, el carácter un tanto indeterminado y la monotonía de terminaciones de la lengua provenzal. Tan natural se creía esta ley métrica, que una composición era llamada *descort* (desacuerdo ó discordancia) por eximirse de ella y se destinaba únicamente á la expresión de un estado de ánimo desordenado.

Había además el *Plahn* ó lamentación por la muerte de algún personaje, el *Alba* y la *Serena*, que en cierta manera corresponden á la alborada y serenata, la *Prezicanza* ó sermón moral, la *Pastoreyla*, *Vaqueyra*, etc., especies de églogas villanescas en que figuraba personal-

mente el trovador, la *Danza*, *Balada* y *Ronda*, cantos de danza, el *Galabey*, canto de torneo, el *Carrós*, nombre que aludía al carrozo ó carroza que usaban en sus guerras las municipalidades de Italia y en que se presentaba la victoria alegórica de una dama, el *Escondig*, canción en que el trovador se defendía de las calumnias que le habían imputado los maldicientes, *Retroenga*, que se componía de coplas con estribillo, la *Epístola*, el *Tesoro* ó exposición enciclopédica de conocimientos científicos, etc.

Como una de las obras maestras de la poesía provenzal, suele citarse el serventesio atribuído á Bertrán de Born; *Be' m play lo dous temps de pascor:* eslo en efecto, y ninguna puede dar tan completa idea del frenesí belicoso de este célebre poeta, que por lo común se compara á Tirteo, pero que más bien recuerda á los bersecqueres escandinavos. Menos citada, más grave y de mérito poético no inferior es la siguiente de Pedro Cardinal: su inspiración es totalmente opuesta, pues la anima el mismo entusiasmo anti-guerrero que se nota en los coros trágicos de Manzoni.

«Locos considero á Pulleses y Lombardos y á Longobardos y Alemanes si para guías y señores escogen á Franceses y á Picardos, porque herir á tuerto, tienen por deporte, y en verdad que no alabo á Rey que falta á la buena fe.

»Y necesitará buenos estandartes, y que hiera mejor que Rolando, y que sepa más que Reinaldos, y posea más que Corbairan, y tema menos la muerte que el conde de Monforte, el que quiere que á su devastación el mundo se le sujete.

»Mas ¿sabéis cuál será su logro de tales guerras y tales destrozos? Los gritos, los terrores y las tristes miradas que habrá causado y el duelo y el daño le tocarán por suerte. Con este le consuelo que con tal asolación saldrá de la lucha.

»¡Oh hombre! poco vale tu ingenio ni tu arte, si pierdes tu alma por tus hijos. Por ajena hoguera te abrasas,

y para dar paz á los otros andas afanado. Y luego vas á tal puerto donde creo que cada cual lleva los engaños y el tráfago y sus tuertos que hizo.

»Y cierto ni Carlos Martel, ni Gerardo, ni Marsilio, ni Aigolante, ni el rey Gormon, ni Isembardo llegaron á matar á tantos hombres que de ello hayan sacado lo que vale el más reducido terreno; y yo no les envidio haberes ni arnés.

»No pienso que á la muerte lleve nadie haberes ni arnés, sino los hechos que hizo.»

Por el corte y el movimiento, es una verdadera oda de Horacio: la inspiración es más sincera y vigorosa. Toda la composición no ofrece más que cuatro rimas que no menos que la combinación de los versos están además tomadas de otras de Bertrán de Born, y exceptuando cuatro versos que forman la tornada, siguen la distribución de la siguiente que puede servir de muestra:

Mas ¿sabets cual sera sa partz
De las guerras e dels mazans?
Los critz, los paors e 'ls reguartz
Qu' el aura fagz, e 'l dol e 'l dans
Seran sieu per sort.
D' aitan lo conort,
Qu' ab aital barrei
Venva del tornei.

Tanta dificultad vencida en la ejecución y tanto vigor en el fondo, son en verdad poco comunes. Si la poesía provenzal ofreciese muchas poesías como esta, no sería como es y debe ser actualmente, objeto de pura curiosidad y erudición.

Diario de Barcelona, 3 de Diciembre de 1856.

POESÍA PROVENZAL.

PRINCIPALES TROVADORES.

El nombre de provenzal, que deriva del de provincia, dado por los romanos á la parte de la Galia oriental que más pronto avasallaron, sirvió ya en tiempo de las cruzadas, como en el de Dante y como al presente, para designar el dialecto dominante en todos los países del Mediodía de Francia. Un notable hecho histórico puede explicar hasta cierto punto esta designación impropia. Boson, cuñado de Carlos el Calvo, logró ser nombrado en 888 rey de Arlés, que había sido ya capital de la Septimania y que lo fué desde entonces de un vasto imperio que comprendía gran parte de la Francia oriental, la Saboya y parte de la Suiza. La duración de este reino, la grande extensión del país y los 48 años de paz que disfrutó en el reinado de Conrado el Sálico en la segunda mitad del siglo x, pudieron ser la causa de la formación precoz del provenzal culto, de su extensión como lengua literaria á países que dependierón de una capital y sin duda de príncipes que lo hablaban, y aun su adopción por vecinos independientes y cuyos dialectos se asemejaban más ó menos al provenzal, como la Gascuña y el Poitu. Otros países debieron de poseer ya originariamente un lenguaje que se confundía con el provenzal ó que le competía en bellezas, como el lemosín, que por raros accidentes ha dado el nombre á la rama aragonesa y secundaria del común dialecto.

Más tarde el nombre de Provenza designó sólo el condado que comprendía tan sólo una parte de la provincia romana. Las hijas de su último conde Gilberto,

Dulce y Faidida, casaron con Berenguer Ramón III de Barcelona y Alfonso Jordán de Tolosa, llevando la primera en dote el condado de Provenza al de Barcelona á quien se lo disputó Alfonso. El contacto de los provenzales y catalanes alentó, á no dudarlo, un común espíritu nacional, pero no puede atribuirse al advenimiento de la casa de Barcelona el origen de la poesía trovadoresca que cultivaba ya por entonces Guillermo IX de Aquitania.

Suponemos que además de Guillermo existían ya desde últimos del siglo XI algunos trovadores, y desde esta época hasta 1150 puede contarse el primer período de la lírica cortesana de los provenzales. Desde esta segunda fecha hasta 1210 se extiende indudablemente la época de su apogeo, comenzando luego la decadencia de que en 1323 intentó en vano levantarla la escuela erudita, tan celebrada con el nombre de Juegos florales de Tolosa.

Guillermo de Aquitania, guerrero turbulento y libertino, en algunas composiciones no muy apartado del tono popular, ostenta en otras un refinamiento que mal se aviene con la cualidad de inventor del arte de trovar. Es muy sentida su composición *Pus de chantar m' es pres talens* que según algunos escribió en 1101 al despedirse para la cruzada ó más bien según otros al verse amenazado por la muerte. (Murió en 1127.) Ebles III de Ventadorn en el Lemosín, que nació hacia 1086, fué apellidado el Cantor, y su hijo Ebles IV amó hasta muy entrado en años los versos que su cronista denomina *carmina alacritatis*. Cercamons (nombre significativo y característico), juglar gascón, trovó *pastoretas* á la usanza antigua. Su discípulo Marcabrus, en quien se nota un tono juglaresco, cultivó la poesía histórica y se mostró indócil á las convenciones de la galantería. Fué también juglar y contemporáneo y compatriota del anterior Peire de Valeria. Hallamos un verdadero trovador en Giraudo lo Ros de Tolosa, hijo de un pobre caballero que cantó á la hija de su conde en la cuarta década del

siglo. En la misma empezó á florecer PEDRO DE ALVERNIA, que vivió hasta principios del XIII, tenido por el primer trovador de nota y que hizo una melodía mejor que cuantas existían para una de sus composiciones. La cultura de su estilo y la gracia de algunas composiciones suyas legitiman el concepto formado por sus biógrafos y le hacen digno de terminar la primera época, y dar comienzo á la segunda.

Al llegar á la segunda mitad del siglo XII menudean de tal modo los trovadores, que nos hemos de contentar con la mención de los más célebres entre los principales. BERNART DE VENTADORN (1140-95), hijo del que encendía el horno en el castillo de Ventadorn, educado en la escuela poética de sus señores, ascendido por su talento á noble jerarquía, ora protegido, ora perseguido en las diversas cortes que visitó, autor de varias poesías llenas de gracia seductora y de molicie, es el tipo completo del trovador provenzal; como muchos de sus cofrades, terminó en el claustro una vida agitada y aventurera. Jauffre Rudel (1140-70), príncipe de Blaya, que sin conocerla dirigió sus cantos á la condesa de Trípoli y se embarcó para rendirla personalmente sus homenajes, hallando la enfermedad y la muerte por término de su pasión fantástica: *usó le vele e il remo a cercar di sua morte* (Petr.) RAMBAUT DE AUVENGA (1150-73), de la familia de los condes de Orange, ofrece ya las trazas de un galán petulante, y en una de sus poesías á lo menos pretende ser chulo y decidor. Los dos ARNALDOS, el de MARVUEIL y DANIEL, que poetizaron en las dos últimas décadas del siglo, llamado el primero *il men famoso* y el segundo *gran maestro d' amor* por Petrarca: la posteridad da la preferencia al primero por hallar sus poesías tan sentidas, como artificiosas son las que de Daniel se han conservado, si bien es cierto que debe de haberse perdido alguna composición considerable del último.

GIRAUT DE BORNEIL (1175-220), tenido por el maestro de los trovadores, el modelo de la más perfecta poesía,

es decir, la canción, ejerció su profesión con cierta dignidad y legó sus bienes á la Iglesia de su patria y á los pobres. PEIRE VIDAL de Tolosa (1175-215), el Don Quijote de la poesía, célebre por sus muchas composiciones, que no carecen de mérito, y por sus extravagancias. Pasó su vida recorriendo la España, el mediodía de Francia y el norte de Italia. Visitó también la Tierra Santa y la isla de Chipre donde casó con una griega, por la cual se creyó con derechos al imperio de Oriente, hizo preparativos de conquista y tomó el título de emperador. En honor de una dama llamada Loba se disfrazó de lobo y se hizo perseguir por los perros, etc. BERTRÁN DE BORN (últimos del siglo XII) es una notable figura histórica que ha olvidado la historia y cuya memoria han conservado los anales literarios. Fué el modelo del serventesio. Alfonso II á quien no perdonaron sus invectivas equiparaba ingeniosamente los serventesios de Bertrán á las canciones de Borneil: *el rey d' Arago donet per molher las cansos d' En Guiraut de Borneil als sieu sirventes.* Colócale Dante en el infierno con la cabeza cortada del tronco y suspendida en la mano *á guisa de linterna* por haber dividido la familia real de Inglaterra. Procuraba también sembrar la división entre Ricardo, Corazón de León, y Felipe Augusto, y sus biógrafos nos lo muestran una vez procurando destruir la paz que la intercesión de los legados del Papa había conseguido. Invectivó también á su hermano y á todos los barones vecinos, cuando no obraban conforme á sus intereses y á su frenesí guerrero.

Raras veces, como en sus serventesios, se muestra la poesía tan mezclada á la historia. FOLQUET DE MARSELLA, hijo de un mercader genovés, ensalzado como trovador, monje más tarde, ascendió á la Sede episcopal de Narbona. Rambaut de Vaqueiras (1180-207) fué trovador y compañero de armas de Bonifacio, marqués de Monferrat, á quien siguió en expediciones obscuras y gloriosas. El MONJE DE MONTAUDON se distinguió por lo atrevido y sarcástico de sus versos. PEIRE CARDINAL sería un

poeta notable en cualquier literatura, si bien más que por la imaginación se distinguió por el juicio. Austero, elocuente, doctrinal, realiza en cierta manera la idea del poeta que guarda en las edades heroicas el puesto de amaestrador de sus contemporáneos y de dispensador de la alabanza y del oprobio; pero por otra parte sus ideas eran más bien opuestas que depuradoras de las caballerescas. Vivió unos cien años (hasta la tercera década del siglo XIII); fué el modelo del serventesio moral, así como Bertrán de Born del político. No está exento de contradicciones, ni es todo de alabar en sus invectivas.

En el período de decadencia hallamos á BONIFACIO DE CASTELLANA, último defensor con versos y armas de la nacionalidad catalano-provenzal contra la preponderancia francesa, y GIRAUD RIQUIER DE NARBONA (1250-94), poeta de profesión, muy fecundo, con puntas de teórico y erudito, especie de transición entre la anterior poesía feudal y cortesana y la docta escuela tolosana y catalana de los dos siglos siguientes.

Esta rápida enumeración en que sólo hemos incluído á los poetas naturales del mediodía de Francia, bastará (en cuanto es posible mediando el propósito de omitir pormenores de cierta especie) para dar una idea de la fisonomía de un período histórico y literario en gran manera célebre: fisonomía por otra parte más bien curiosa que interesante.

Diario de Barcelona, 13 de Diciembre de 1856.

POESÍA PROVENZAL.

SU INFLUENCIA EN LA FRANCESA É ITALIANA.

Himnos, poemas narrativos, versos populares satíricos, hasta considerables obras en prosa, escritos en la lengua francesa septentrional, se citan ó se conservan que pertenecen á la época de los primeros trovadores, pero la poesía artística y cortesana es indudablemente posterior en el Norte á la del Mediodía de Francia. Los trovadores, de suyo tan viajeros, no debieron de olvidar, por otra parte, un país á donde los llamaban si no acaso tantas simpatías, á lo menos un más fácil acceso que á Italia y á España.

Bernardo de Ventadorn, expulsado en 1165 del castillo de sus señores, se acogió al amparo de la demasiado célebre Eleonora, duquesa de Normandía, casada después con Enrique, rey de Inglaterra, cuyos cortesanos normandos comprenderían sin duda la lengua de los versos en que se celebraba á su señora. Vemos la lucha de los dos países y de las dos lenguas en la contienda entre el Delfín de Alvernia y Ricardo Corazón de León que se lanzaron punzantes serventesios, provenzal el del primero y francés el del segundo. Se duda en cuál de las dos lenguas estaba escrita la hermosa lamentación que compuso en su prisión el rey de Inglaterra, si bien la anécdota de Blondel, trovador francés ó trovera que por medio de sus cantos se puso en comunicación con el regio prisionero, debe inducir á que se crea francesa la redacción primitiva. Por otra parte, vemos á Rambaut de Vaqueiras que escribe un *descort* en cinco len-

guas y entre ellas la del Norte, y por consiguiente á un trovador que pudo amaestrar á sus vecinos septentrionales en los artificios de la poesía trovadoresca. Guillermo Faidit, también provenzal, celebró á una dama francesa hacia 1191 en Siria á donde había seguido al rey de Inglaterra. A principios del siglo siguiente son más constantes las comunicaciones entre los poetas de ambos países, y uno del Norte confiesa haber aprendido mucho en Arlés. Finalmente, es indudable que la escuela poética de los troveras no se presenta formada hasta últimos del siglo XII, y á este tiempo pertenece Cristián de Troyes, uno de los más cultos y fecundos. Esta posterioridad, el mismo nombre de *trovère*, la semejanza de muchos nombres y procedimientos poéticos, las muestras indudables de imitaciones parciales prueban evidentemente que la poesía lírica artística provenzal, si bien no produjo acaso la de Francia, asistió sin embargo á su formación y determinó muchos de sus caracteres.

Con más individualidad todavía se nos presenta la introducción de la poesía provenzal en Italia, donde se pueden señalar tres períodos completos, en parte simultáneos: I trovadores provenzales en Italia; II trovadores italianos en provenzal; III trovadores en lengua italiana.

Visitaron con preferencia los poetas provenzales las cortes de Saboya, Monferrat, Este, Verona y Malaspina (en el valle de Macra), situadas en comarcas no muy apartadas de su propia patria y algunas de las cuales hablaban dialectos afines al provenzal. El juglar Ogier de Viena visitó la Lombardía y celebró la coronación de Federico I (en 1154).

Bernardo de Ventadorn visitó, según parece, los campamentos de este emperador y la corte de Ferrara, y exhorta al primero á vengarse de los milaneses. Cadenet fué muy bien recibido por Alberto de Malaspina; Rambaut de Vaqueiras, hermano de armas del marqués de Monferrat, se despidió para siempre de Provenza. La

misma determinación expresa, aunque no la cumplió, el errante Pedro Vidal. Otros muchos trovadores, á los cuales habría también que añadir los juglares populares pudieran citarse: las *cento novelle antiche* hacen frecuente mención de nombres y de anécdotas referentes á la poesía de los provenzales.

Mas en ésta figuraron, y no siempre en segunda línea, muchos italianos. Alberto de Malaspina, primer poeta de Italia, fué contemporáneo de nuestro Alfonso II, que se halla en el mismo caso con relación á España. Nicolás de Turín compuso con el provenzal Juan de Albusson una bella tensión en que se alegoriza al emperador por medio de la figura de un águila. Bartolomé Zorgi de Venecia y Bonifacio Calvo de Génova, cantaron las contiendas de sus respectivos países en lengua provenzal. Pedro de la Caravana compuso una canción con estribillo en que excita á los lombardos á que se defiendan. El marqués Lanza satirizó al pseudo-emperador Vidal. Sordello de Mantua, célebre por aventuras reales y apócrifas y por la noble mención que le dedica Dante en el Purgatorio, fué contado entre los más aventajados poetas provenzales. Maistre Ferrari de Ferrara fué un juglar muy distinguido, el mejor trovador provenzal de Lombardía, colector de cantos ajenos y buen pendolista. Lanfranco Cigala de Génova, fué á la vez juez y trovador. Cuando existía ya la poesía italiana, Dante de Maiano compuso todavía un soneto en provenzal, el Alighieri, varios versos, algunos de los cuales pone en el Purgatorio en boca de Daniel; si bien en su *Vulgare eloquio* se queja de los malos italianos que seguían prefiriendo á la suya la lengua de los trovadores.

Los que con este mismo nombre cultivaron la poesía italiana se nos presentan por primera vez en la corte siciliana de Federico II. Este poeta emperador usa la palabra *trovare*. La nueva poesía italiana se extendió luego á la Península, y uno de los primeros poetas celebra el *cantar*, *trobar á la provenzalesca*. Esta nueva escuela traduce además algunas veces los pensamientos

de los provenzales. Por otra parte, la forma métrica reducida á versos de siete y once sílabas y á una disposición de consonantes diversa de la de la provenzal, indica un origen distinto ó en todo caso una imitación muy independiente. Además de esta escuela cortesana y que como tal ofrece semejanzas con todas las demás de igual clase, se trasluce otra poesía popular en los antiguos versos *martelliani* (especie de alejandrinos) y en los incultos de forma, pero sublimes de concepto, que se atribuyen á S. Francisco de Asís. Uno de sus discípulos, de trovador errante pasó á poeta religioso.

Omitimos hablar de la influencia provenzal, efectiva también aunque de ninguna manera decisiva, en los *minnesingers* alemanes.

Acabamos de presentar un simple bosquejo de los principales resultados de la investigación contemporánea acerca de la poesía de los trovadores. Hablar de los efectos morales y literarios que en la moderna literatura ha producido la concepción poética que procuraron realizar aquellos célebres poetas, no corresponde á nuestro intento. Estudiar su influencia en España, la relación de su poesía con nuestra historia, los españoles que figuraron en su escuela, son puntos del mayor interés, pero que exigen estudios más dificultosos y detenidos (1).

Diario de Barcelona, 25 de Diciembre de 1856.

---

(1) Los realizó el mismo Milá, años después, en su obra *De los Trovadores en España.*

BIBLIOGRAFIA.

DICCIONARIO DE VOCES ARAGONESAS

por D. G. Borao.

HISTORIA DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS, *por D. P. Parassols, Pbro.*

Son estas dos obras de índole diversa, pero que además de pertenecer ambas á la historia de nuestro antiguo reino, son debidas á pacientes y entendidas investigaciones, y que si por esta común calidad no irán mal hermanadas, bien merecerían en razón de la misma sendos artículos. Mas la circunstancia de no hallar asunto particular de discusión ni en una ni en otra, nos permitirá dar razón de ellas en menor espacio.

Convenimos, efectivamente, en casi todas las opiniones manifestadas en su obra por el Sr. Borao y de que habíamos ya antes formado juicio, al paso que nada tenemos que oponer, antes lo tenemos por muy aceptable, á todo aquello de que por primera vez nos instruye.

Después de consideraciones preliminares en que tenemos por exagerada la influencia que se da á los godos en la lengua y á los árabes en las costumbres, trata de fijar en su nutrida y bien trabajada introducción, la época del nacimiento de la lengua castellana, que con alguna reserva bien fundada (pues en verdad hubo más bien continuas transformaciones que nacimiento), consiente en que se atribuya al siglo VIII. Cita los primeros documentos castellanos que corresponden al siglo XII, precedidos de otros de las tres anteriores centurias en que entre el latín bárbaro y convencional de las escrituras van asomando palabras castellanas, así como más tarde se ofrecen otras donde el fondo castellano se halla

alterado por resabios latinos: lucha de los dos idiomas, propia de las escrituras, que sólo indirectamente pudieron influir en el ya formado lenguaje del pueblo.

Entre los últimos documentos citados los hay ya aragoneses, es decir, escritos en Aragón, en la lengua que ya entonces les era común ó poco menos con Navarra (1) y con Castilla, á pesar de que la lengua sabia y cortesana y hasta en ciertos casos diplomática, fuese desde la unión con Cataluña, la que después ha recibido el nombre impropio de lemosina, y á pesar de que el aragonés fuese, como es todavía, más catalanizado, mientras algunas de las primeras muestras que como de verdadero castellano nos presentan conservan formas asturianas ó gallegas. Que los aragoneses hablaron desde el origen de su reino, lo que después se ha llamado castellano, ya lo evidencia el hecho de que desde muchos siglos lo estén hablando sin que hubiese mediado un cataclismo histórico, á bien que los documentos no dan lugar á razonada oposición. Lo más singular es que pueda sospecharse con buenos fundamentos que el habla de los aragoneses mejorase la de los castellanos (2). Por lo que hace á los motivos de la casi identidad originaria de ambos lenguajes, no los vemos bastante claros (pues se hace duro buscarlos en la época goda), y sobre este punto hubiera podido extenderse mayormente el autor del Diccionario, sin duda con provecho de sus lectores.

El extracto de interesantes documentos aragoneses, empezando por uno de 1178, ocupa, como es debido, un buen número de páginas del trabajo que examina-

---

(1) A excepción del barrio de San Cernin de Pamplona, donde se habló en provenzal.

(2) No menos singular nos parece también que en nuestro Archivo se halle algún documento aragonés anterior (á lo menos según la fecha) al primero escrito íntegramente en catalán; pero esto no significa que en otros puntos no se hallen otros más antiguos; al menos que el primer lenguaje influyese en el segundo.

mos y cuya primera parte, que es la histórica, termina con una oportuna excursión al reino de Navarra.

La segunda parte de la introducción, más especialmente destinada al examen del Diccionario y de los modismos aragoneses, nos muestra el tiento y la imparcialidad con que ha procedido el Sr. Borao en la admisión de voces, sin que esto haya obstado para que su vocabulario, según advierte en el prólogo, contenga 1675 artículos nuevos sobre 784 indicados por la Academia y 500 recogidos por Peralta. Entre las voces excluídas se cuentan las puramente catalanas, pero catalanas son también ya en su forma total, ya en la raíz, un gran número de las demás incluídas, y no nos hubiera parecido ocioso que como tales se indicasen.

La obra del Sr. Borao ha exigido un paciente trabajo y estudios lingüísticos, científicos y forenses, y se recomienda además por un cierto perfume literario que no siempre despiden las obras especiales. Citaremos para concluir como puntos de lectura curiosa é instructiva el pasaje sobre el diminutivo *ico* de la introducción y la nota relativa á los aragonesismos del poco comedido rival de Cervantes.

Antes de hablar de la segunda obra que tratamos de recomendar, queremos desembarazarnos de un punto de disidencia. Su autor, justamente prevenido como sabio analista, contra toda especie apócrifa, trata con cierto desapego las que algo candorosamente llama falsas baladas. Alude especialmente á la notabilísima canción del Conde Arnaldo, y por lo mismo que él propio ha descubierto acerca de este tradicional personaje, se ve que la mentira fué hija de algo y aun de *algos*. ¡Qué cosa más significativa, aun para el historiador, que la tierna mención hecha por la poesía popular de la *viudeta igual*, la *muller leal* del odiado Conde!

Las primeras páginas de la Historia de San Juan de las Abadesas no sólo sientan sino que prueban, en contra de la oposición de muchos escritores, la existencia de la población antes de la invasión de los árabes, y por con-

siguiente antes de la fundación del monasterio. Siguen luego algunas conjeturas tan ingeniosas como probables (exceptuando lo del castillo de los Mataplanas) acerca del estado en que se halló la desolada villa durante la invasión sarracena y los tiempos de la primera reconquista hasta la llegada de Wifredo el Velloso. La fundación del Monasterio de San Juan, sus abadesas, la supresión de las monjas, punto en que induce á alguna sospecha acerca de la justicia con que procedió en sus acusaciones Bernardo Tallaferro y la introducción de la vida canónica aquisgranense, la restauración de la vida monástica en tiempo de Bernardo II y otras vicisitudes de la misma época, la regular sucesión de abades desde principios del siglo XII hasta 1592, durante la canónica agustiniana, la supresión de ésta y la erección de la iglesia en colegiata, forman otros tantos períodos de esta historia y otros tantos capítulos de la obra en que á los hechos eclesiásticos se unen naturalmente los civiles, unos y otros establecidos por documentos auténticos convenientemente analizados y comparados. Sigue un no menos interesante capítulo descriptivo de la villa, sus monumentos, alrededores, industria y producciones, y otro en que se enumeran los varones más ó menos señalados que por su naturaleza ú otros motivos han contribuído al lustre de San Juan de las Abadesas: enumeración que, como todas las de su clase, ha de contener artículos de escaso interés para los indiferentes, pero que, como en otra ocasión advertimos, se hallan muy en su lugar en obras como esta, que no sólo deben atender al provecho de los extraños y forasteros, sino al amor patrio de los naturales.

Terminada la historia general de San Juan de las Abadesas, sigue una segunda parte á cuyo contenido se reducía el primero y piadoso objeto de su autor, felizmente ampliado en la ejecución de su interesante trabajo. Trata en ella exclusivamente del Santísimo Misterio que en aquella iglesia se venera, y establece todos los pormenores relativos al asunto con la misma

riqueza de datos y la misma lucidez con que anteriormente ha expuesto la historia general de la villa y del Monasterio. La colocación de la Sagrada Hostia en 1257, debida á una costumbre bastante general de la época, y no á un suceso que la tradición supone, su hallazgo en 1426, su culto, capilla, exposiciones é indulgencias concedidas á su devoción, prestan materia á otros tantos capítulos. La obra termina por una conclusión, animada del más vivo amor á la villa natal, y en que observamos un párrafo que á fuer de aficionados á las cosas antiguas, no podemos menos de citar con aplauso: «..... si algo puede la voz de un hijo que aboga por su madre patria, procuren conservarse tantos monumentos artísticos de su pasada grandeza, sin que se deje perder uno de ellos. Esto es lo que suplico á los señores tanto eclesiásticos como seglares que con el tiempo dirijan los destinos de esta iglesia y villa, sin que permitan innovar nada absolutamente en esas preciosidades sin consultar antes alguna de nuestras Academias, *mientras no exista en la diócesis una cátedra de arqueología sagrada.*»

De desear sería que tan justos deseos se viesen cumplidos, no sólo en San Juan, sino en todas las demás poblaciones nuestras. De desear sería también que todas ellas tuviesen un analista que con la asiduidad y constancia del Sr. Parassols (ya que no todos podrían con su inteligencia y tino), pagasen un tributo semejante á nuestra historia.

Diario de Barcelona, 3 de Noviembre de 1856.

JOCHS FLORALS (1)

Temps hi ha que molts se planyian del olvit dels Consistoris del Gay saber, més coneguts ab lo nom de Jochs Florals; y ab molta rahó, segons ha demostrat lo felís y cada dia més estés cultiu poétich de la llengua catalana y dels dialectes germans del mitjorn de Fransa. Gracias á un dels presents, catalá de cor, que no ha parat fins que ha vist realisats sos bons projectes, y gracias á la protecció dels dignes successors dels concellers, avuy, passats alguns seggles, renaix aquella antigua institució literaria.

Los mantenedors que per aquest any ha nombrat lo Excel·lentíssim Ajuntament, esperavan la aprobació de tots aquells per qui no son muts los llibres de nostra historia; que pronuncian de bon grat y ab amor especial los noms expressius, si be aspres á voltas, de nostres héroes, de nostras poblacions y territoris; que sufreixen una dolorosa punyida cada vegada que cau un altre tros de nostres bells edificis que ha acabat de embellir la ma del temps; á qui los sembla que se fon una part del atractiu de la nostra terra, com si se enfosquís lo llum de son cel ó se esmortuissen los colors de sos camps, á mesura que se van perdent las bonas y vellas usansas y los vestits propis de la provincia, substituhits per una lletja y freda uniformitat.... Sols en una cosa se han enganyat los mantenedors, y es que los que han correspost á llurs desitjos, han sigut més de los que podian pensar ni creurer.

A tots aqueixos causará un plaher veritable y més fondo de lo que alguns imaginarian, lo sentir aquí los accents de llur llengua, de la que be se pot dir la llengua de llurs entranyas.... de aquella llengua, per altra part, que no sens motiu tenen molts per la primogénita

(1) Discurso leído por el Sr. Milá como Presidente en el año primero de la restauración de dichos *Juegos* (1859).

entre las neollatinas y que, ab noms diversos pero ab varietats sols secundarias, fou un temps la més culta y celebrada; que ja nou seggles ha narrava los dols y los conorts de Boeci, y té poemas heróichs, romanceschs é históricbs que competeixen ab los millors de la Edat mitjana; que usava Guillem de Aquitania quan li prenia «talent de cantar;» que escoltaren y aplaudiren no sols las corts de Provensa y Aragó, sino las de Castella, Inglaterra é Italia; que fou cultivada per lo Dant, celebrada per lo Petrarca; llengua materna dels reys aragonesos; en que se escrigueren primitius mapas cosmográfichs, sabis y respectats códichs, incomparables crónicas; que pòsseheix una rica poesía popular; que parlaren lo venerable Lull, gran home en lletras y en acció, Arnau de Vilanova, lo primer físich de son temps, lo insigne orador Sant Vicens Ferrer, Ausias March, poeta de cor y de seny, y los demés autors del Cansoner que guarda París com única joya.... llengua, finalment, que de cap manera nos devem avergonyir que sia la dels nostres avis, la de nostras mares, la de nostra infantesa.

Ab un entussiasme barrejat de un poch de tristesa, li donam aquí á aquesta llengua una festa, li dedicam un filial recort, li guardam al menys un refugi. Als qui nos fassen memoria de las ventatjas que porta lo olvidarla, direm que á estas ventatjas preferím retenir un sentiment en un recó de nostres pits, y si en aquest sentiment algú hi volgués veurer perills y discordias ó una disminució del amor á la patria comuna, podriam respondrer que eran ben be catalans molts dels que ensangrentaren las ayguas de Lepant y dels que cassaren las águilas francesas; y podriam repetir un aforisme ja usat al tractar de un dèls millors catalans y més ardents espanyols (1) que may hi ha hagut: «No pot estimar sa nació, qui no estima sa provincia.»

1859.

---

(1) Capmany.

DEL CULTIVO DEL ARTE

EN NUESTROS DÍAS.

DISCURSO LEÍDO EN LA SESIÓN PÚBLICA DE LA
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE BARCELONA
CELEBRADA EN 11 DE NOVIEMBRE DE 1860.

EXCMO. SR.

SEÑORES:

La lectura del discurso que en la anual sesión pública encomienda á uno de sus miembros esta ilustre corporación, debe en general considerarse no sólo parte de una noble ceremonia y delicado placer del espíritu, sino costumbre de utilísima trascendencia, ya que da ocasión á que los profesores de un ramo de las Bellas artes expongan lo más florido y substancial de sus estudios, y á que cuantos, sin ejercitarlas, andan con ellas en continuo trato, den provechosas muestras del resultado de sus aficiones. Mas aunque éstas sean en mí antiguas y acendradas, no me es dado presentaros semejante ofrenda: llamado á sentarme entre vosotros, no tanto por mis méritos especiales como por mi apellido, ocupada la mente por objetos de muy diversa índole, y mal dispuesto para emprender, conforme había proyectado, el detenido examen de un punto artístico, lo que hubiera debido ser un gusto, así como es un honor y un deber, se me trueca ahora en dificultoso empeño. Trataré de darle cumplimiento, y á gusto vuestro sea, con algunas consideraciones generales acerca del cultivo del arte en nuestros días.

Como oposición y correctivo al seco y prosaico espíritu que entonces dominaba, comenzó á brillar en las últimas décadas del siglo pasado alguna que otra centella del entusiasmo artístico que más tarde, en diferentes grados y con desiguales efectos, por do quiera se ha derramado. La admiración de las obras maestras, si bien pudo tener mayor viveza en otros tiempos, como por ejemplo en los llamados de la restauración de las artes, alcanza en nuestros días mayor extensión, ya por el número de individuos que de él participan, ya por la mayor variedad de objetos á que se refiere, y aun cabe añadir, y no para desdoro de los contemporáneos, que así como en el citado período histórico el estudio de los modelos se ceñía con excesiva preferencia á la belleza de las formas exteriores, se trata ahora de ahondar más en el sentido y en el espíritu, hasta el extremo, es verdad, de convertirse muchas apreciaciones en puramente intelectuales y abstractas. Y por lo que toca á multiplicidad de objetos, nunca como hoy día se habían recorrido tantas y tan diversas regiones, ni reconocido y comparado mayor número de monumentos; ni se había estado en el caso de escoger mejor, puesto que la confusión é incertidumbre que pudiera ocasionar la aglomeración de objetos elegibles, desaparecen en presencia de un juicio sano y decidido. Dos son, en efecto, los períodos artísticos (y hablamos aquí de las artes lineales) en que se ha encontrado mayor originalidad unida á mayor belleza.

Uno es el del arte helénico. Bien es verdad que desde cuatro siglos se ha ido proclamando este arte como el más bello y aun como el único, pero fuera de algunas obras esculturales, era menos conocido en sí mismo que en imitaciones no siempre fieles. Tan sólo desde que, promediada la anterior centuria, se propuso un sabio arqueólogo contemplarlo más de cerca, se ha empezado á juzgar el arte griego, no á la italiana y á la francesa, sino á la griega. Desde entonces se ha ido estimando en este arte el delicado sentido de aquel pueblo singular

que, heredero de la cultura oriental, la benefició á su manera, y que en la esfera de lo artístico, sustituyó la bella expresión á enigmáticos y monstruosos emblemas, depuró la realidad común en el crisol de lo ideal, guardó holgadamente flexibles y armónicos ritmos, mantuvo en consorcio la simplicidad y la riqueza y ofreció los tipos más duraderos, y en cierta manera más elementales, de la belleza realizada en la materia visible. Las producciones artísticas de esta nación privilegiada se han ilustrado además por medio del viviente comentario de la poesía y de la historia, y se ha visto realzada la graciosa majestad de los monumentos contemplándolos en medio de la atmósfera luminosa y debajo el limpio cielo de la Grecia. Mas al propio tiempo la admiración no ha esquivado el discernimiento; no se ha dado igual precio á cuanto antes pasaba como á todas luces perfecto, y si se han tenido más en cuenta los incompletos y rudos ensayos que precedieron al apogeo del arte, en obras posteriores, á vueltas de primores exquisitos, se han notado los primeros síntomas de la decadencia.

Si el arte griego, separado de nosotros por el abismo de los siglos y aun más todavía por la feliz discrepancia de creencias y de costumbres, se nos muestra, por esta misma razón, como colocado en una esfera ideal más alta y depurada, esta idealidad, ya en sí misma un tanto fría y triste, no basta á satisfacer todas las aspiraciones de nuestro ánimo, así como lo admira y embelesa. En otro arte encontramos, si acaso menos perfección de formas, la expresión de íntimos sentimientos, y de sentimientos que son los nuestros, y aunque distante por el tiempo y por accidentes secundarios, de él se desprende un acento que nos es conocido y en él percibimos con agrado el aire de nuestra propia familia: el arte de los pueblos modernos, no ha mucho calificado de bárbaro, pues tal era, por ejemplo, la significación depresiva que á la palabra *gótico* se atribuía. Largo fuera recorrer todo el camino que han debido andar la lenta curiosidad del anticuario y la viva fantasía del poeta, antes de

llegar al término donde se pudiesen limpiar de tan fea nota las obras de nuestros abuelos, pues, no hay que dudarlo, á las letras se deben los primeros pasos en la nueva restauración artística; sólo que, andando el tiempo, se ha convertido en blanco de laboriosos estudios lo que antes sólo parecía acomodado á la contemplación poética; y al entusiasmo excitado por confusas intuiciones ha sucedido un serio y entendido examen. Así para limitarnos al arte arquitectónico, lo que al principio se creyó caprichoso remedo de los artefactos del cestero ó de las hoscas selvas druídicas (pues de ambos modos se trataba de explicar la flexibilidad vegetal que dió á la piedra el artista gótico), ó se miraba como aéreo dibujo de la mano de las hadas, ha sido reconocido como un sistema razonado y consecuente, y en lo que antes era estimado únicamente como fantástica lontananza de una escena caballeresca, se ha visto después, sin despojarlo de su mágico prestigio, un arte tan completo y motivado, tan clásico en su género como el de la arquitectura griega. Enriquecido con los legados de doce siglos, sucesora, en medio de felices innovaciones, de otra arquitectura ya bella y adulta, fecundada en buen hora por el misterioso germen del arco agudo, contemporánea en su origen del brillante período de las Cruzadas, de aquellos tiempos en que los descendientes de los germanos dejaban de ser bárbaros y en que alcanzaban definitiva constitución las naciones modernas, vemos nacer, crecer más agraciada cada día y morir cargada de flores á la arquitectura ojival, portentosa creación de los pueblos cristianos, forma indudablemente la más apta para secundar el recogimiento y la apacible ternura de los místicos afectos; y decímoslo sin tratar de establecer una equivalencia exagerada entre los medios artísticos y el objeto á que se emplean, sin olvidar las excrecencias groseramente cándidas ó maliciosamente licenciosas que á veces acompañan este arte (resultado de la exuberante y desordenada actividad de los tiempos) ni que por causas especiales y en parte secundarias dejan de admirarse

monumentos suyos en la metrópoli del cristianismo (1).

Al propio tiempo que la arquitectura y que la escultura siempre expresiva y no siempre informe que le servía de complemento, hemos aprendido á admirar aquella pintura cristiana, que nacida, antes de lo que muchos creen, en las sombras de las criptas, continuadora en los procedimientos exteriores del arte gentílico, pero iluminada desde el primer día por los rayos de una luz desconocida, modificó paso á paso las formas externas, y quebrando luego la estrechez en que éstas la tenían envuelta, habló de las cosas piadosas con incomparable gracia é ingenuidad, y se perfeccionó por último, merced á los adelantos de la ejecución y del estudio de la naturaleza.

Tales son las dos artes, mejor conocida la una y rehabilitada la otra, que han venido á regenerar el gusto, el cual no por esto ha debido hacerse descontentadizo ni exclusivo, ya que el alma enamorada de lo bello no se niega á reconocerlo, siquiera se presente acompañado de accidentes menos preferidos y aun disminuído por imperfecciones relativas. Por manera que aun sin hablar de las viejas maravillas asiáticas ni de las construcciones del islamita (brillante derivación de las bizantinas), no hay que negarse á reconocer los aciertos de pensamiento ó de ejecución que brillan en esta ó aquella escuela, ni lo ingenuo y vigoroso del naturalismo de la pintura flamenca y española, ni las magnificencias arquitectónicas de la Italia antigua ó moderna. ¡Así fuese más común de lo que suele un respeto general á todas las obras de mérito, aun en aquellos que por respeto á doctrinas poco ha seguidas, por disgusto de opiniones extremadas ó sólo por efecto de impresiones personales, disienten de nuestro modo de pensar en bellas artes! ¡Así se difundiese el espíritu de conservación de cuanto lleva consigo un valor, ora artístico, ora simple-

(1) Véase el bello discurso del cardenal Wiseman: *Roma antigua y moderna.*

mente histórico! ¡Así no debiéramos temer que se sustituya en ciertos casos la barbarie *de lo bonito* á la nacida de odio á lo pasado, de codiciosa especulación ó de estúpida indiferencia!

Al entusiasmo por el arte de los tiempos pasados, al sentimiento estético en su estado pasivo, ¿corresponde en nuestros días el sentimiento activo y productor de nuevas obras? Negativa debiera ser la respuesta, si se atendiese solamente á las circunstancias destructoras del sentimiento que contrarían al moderno artista, á las multiplicadas causas que para enervarle y desalentarle se conjuran. No es en efecto terreno abonado para el nacimiento y los medros de la belleza, el de nuestro siglo, donde una fea monotonía destierra toda variedad de colores y matices, donde campea victorioso el materialismo en ideas y en obras, y donde se va sustituyendo el mecanismo industrial á las fuerzas vivas del hombre y de la naturaleza. Encamínase todo, es sobrado cierto, á revestirse de un aspecto científico y matemático, y hasta en los estudios de historia artística á que antes hicimos referencia, se prefiere una fría curiosidad y un árido análisis á la apreciación estética, tildada de poco segura en sus decisiones. No son, pues, de poca entidad las contrariedades con que hoy debe luchar el arte, ni escasos los esfuerzos que al artista demanda su fiel y alentado cultivo. Mas si volvemos los ojos á la realidad de las cosas, veremos, á no dudarlo, que la actual producción artística no es inferior á la de épocas celebradas, y aun cuando no toque á los contemporáneos juzgar del mérito definitivo de las obras que han visto nacer, nos asegurará un íntimo convencimiento de que algo de lo que se ha creado en nuestros días pasará al conocimiento y á la admiración de la posteridad. No nos toca hablar de las dos artes que tal vez han florecido más, de la poesía que merced á su índole flexible se ha derramado como planta lozana y vividora y algunas veces parásita, ni de la música que por la melancólica vaguedad á que propende, tan en acuerdo con el estado de los ánimos,

por los adelantos en los medios de ejecución y sobre todo por la aparición de eminentes ingenios, ha recorrido en nuestra presencia un ciclo entero de crecimiento, de perfección sucesiva y de brillante decadencia; mas aun ateniéndonos á las artes visibles, tampoco han sido de seguro infecundos los afanes de sus cultivadores. La arquitectura que una fórmula enfática y con sobrada docilidad aceptada declaró muerta desde cuatro siglos, ha alcanzado los días de un nuevo renacimiento, y los constructores de Atenas y de la Edad media han hallado émulos que, como tales, no han obrado ateniéndose á la pauta de una fría y estéril imitación, sino movidos por el aliento de una inspiración que compite con la de los antiguos tiempos. Y si bien cuando han debido expresar ideas análogas ó de todo punto idénticas á las que motivaron las antiguas creaciones, han acostumbrado ceñirse cuerdamente á reproducir las mismas formas, y aun más cuerdamente se han abstenido de anómalas y arbitrarias novedades, todavía la íntima apropiación que de aquellas formas han logrado, induce á esperar que les darán mayor ensanche y desarrollo, á medida que se vayan asegurando más y más de sus propias fuerzas, y que brotarán nuevas y acertadas combinaciones de un arte regenerado. Y sin alabar la inmoderada profusión de imitaciones, mezquinas á veces, del arte gótico, que como el paje de Cervantes la poesía, quisiéramos reservado para los días de fiesta, es decir para los mejores artistas y las obras de cuenta, ¿cómo no recordar la admirable fidelidad y perseverancia con que se ha dado la última mano á antiguas concepciones incompletas, á la vez que la reproducción de nueva planta de los diferentes tipos de arquitectura religiosa? diferentes, decimos, pues no por considerar el arte ojival como la cima de la arquitectura religiosa, menospreciamos las bellezas y los recursos de las formas que le precedieron y prepararon.

¿Y qué restauración más á tiempo y que más evidente éxito haya obtenido, que la verificada por la moderna

escuela pictórica, la cual para rivalizar no indignamente con la de los Rafaeles y Leonardos, ha dado de mano al estudio de las escuelas de mayor habilidad técnica y de mayor brillo externo, para ir á sorprender la naciente é ingenua expresión del sentimiento en los orígenes de la moderna pintura, en los días de suave infancia y de fresca primavera? Dígasenos si en época alguna ha ofrecido este arte un tipo más bello que el del venerable maestro, del moderno Angélico que acaudilla la nueva escuela; si es mecánica reproducción ó bien descubrimiento de los más escondidos manantiales de la belleza antigua, la que aquilata las obras de este pintor insigne (1), y si ha sido impulso estéril y aislado el que ha animado por do quiera manos y pinceles que nos han avezado á la mayor pureza y armonía de las formas pictóricas.

Los argumentos religiosos que son la más alta y á la vez más frecuentada región de la pintura moderna y las escenas más dignas de recordación de los humanos anales, en que el sentimiento histórico se ha aprovechado de los estudios arqueológicos (por más que algunas veces se haya abusado de este auxilio), han enriquecido con grandiosas representaciones las paredes de las fábricas sagradas y civiles, al propio tiempo que la escultura, mejor enseñada con respecto á los modelos antiguos y remozada con el estudio de la naturaleza, ha desechado la hueca idealidad académica, y aun en aquellos países que menos aptos parecieran á la producción de la belleza plástica, ha logrado hacer competencia á la pintura, su hermana más parecida. Arte es el escultural que ya para la representación de los varones ilustres, ya como accesorio y ornamento, tiene especial aplicación á nuestros tiempos, en que tan frecuentes son y lo serán más todavía las obras conmemoradoras y decorativas. Si á lo dicho añadimos la pintura de paisaje tan adecuada á nuestro amor á los espectáculos naturales y á

(1) Overbeck. (Nota de esta edición.)

nuestras veleidades solitarias, y las escuelas fieles y diestras imitadoras de las escenas humanas de inferior linaje, y finalmente las obras del artífice en que entra para algo la belleza de la forma, tendremos bosquejado en sus efectos de mayor ó menor cuenta el estado del arte en nuestros días y confirmada la opinión que antes emitimos acerca de su robustez y valía.

Y no haya miedo de que muera el arte mientras se abriguen sentimientos en el corazón humano, y estos sentimientos, por más que contrarios poderes logren debilitarlos, jamás llegarán á extinguirse, y hermanados con la fantasía creadora pugnarán siempre por fijarse en formas exteriores, luminosas y armónicas. Un hombre podrá existir desprovisto de propensiones artísticas, generaciones enteras en que éstas se amortigüen, pero la carencia completa de arte en un período algo dilatado, arguye un modo de ser anormal y, si vale así decirlo. menos humano. Por lo que toca á los achaques de la era presente, que se ha llamado de transición con fundamento, aunque con exageradas consecuencias, no es bien seguro que el espíritu utilitario que la domina y la inunda, no tropiece con inesperados límites, que acaso él propio tenga que imponerse; y aun cuando así no fuese, aun cuando al revés de lo que suele suceder en lo humano, llegase á sus últimos efectos y derivaciones, vedados le han de quedar algunos recintos: jamás penetrará en el sagrado de las almas que se nieguen á darle entrada, y jamás cambiará de tal modo el universo que destruya los grandes lineamientos de la creación: no habrá, si se quiere, bosques, pero habrá montañas y estrellas.

Mas para que los gérmenes artísticos plantados en el pecho humano den sazonados frutos, necesario es que haya vida en el alma: principio aplicable á todos los tiempos y con mayor fuerza de razón á los nuestros, en que lo exterior se afea y empobrece. El arte no puede volar, no puede vivir en lo vacío: ha menester una atmósfera donde respire, y en que descansen sus alas.

Esta vida, esta atmósfera sólo la conseguirá á un precio. No tratamos de confundir, como es asaz frecuente, lo artístico con lo religioso, ni tampoco, por otro lado, quisiéramos usar de un tono menos acorde con las circunstancias del que lee, ni con el lugar y objeto de la lectura; pero al tratar del punto que nos ocupa, no es lícito ni posible omitir que en el arte, como en todo lo demás, fuera de las creencias positivas no hay esperanza. Este es el único rocío fecundante, el fuego que depura y levanta los sentimientos, el sello que imprime un carácter espiritual á los mismos afectos naturales, el bálsamo que cicatriza las más crudas heridas y vigoriza y alienta los ánimos más decaídos y las generaciones más marchitadas. Fuera de ellas no hay libre albedrío, no hay orden moral, no hay dignidad humana. Fuera de ellas no sólo quedará el arte privado de los más elevados objetos de representación, sino también, y esto importa más todavía, carecerán de sentido y trascendencia sus representaciones, cualesquiera que sean. Pues qué, ¿se contentará el artista con recibir la impresión sensible de los objetos materiales, como inerte ramo meneado por el viento? ¿Se postrará en la ciega adoración de la antigua necesidad, del encadenamiento físico de los seres? ¿Se consumirá en la estéril contemplación de la idealidad griega, ó se decidirá á incensar á la *humanidad*, ídolo inasequible, nebuloso fantasma? La tendencia á lo perfecto y á lo infinito, causa latente de la fruición estética, ¿hallará por último término una fórmula vacía y anihiladora?

Cuantas tentativas artísticas se ensayen con ánimo orgulloso y descreído, se recomendarán por mayores ó menores dotes de ejecución, por lo más ó menos ingenioso del simbolismo; pero si atractivo poético ofrecen, será tomado á préstamo del mismo orden de ideas que se desecha: áridos programas filosóficos revestidos de formas sensibles, ambiciosos por las ideas, muertos para el sentimiento, podrán por cierta aparente grandiosidad excitar el asombro, pero no evitarán en el espectador

aquel malestar y desasosiego que origina el aspecto de una grandeza material que no ha sido visitada por el espíritu.

Aun fuera de este caso (para descender á más pedestres consideraciones), es peligrosa para el arte la tendencia intelectual de nuestra época, cuando trata de convertirlo en emblema científico, en simple realización sensible de un pensamiento abstracto. La división entre la idea y la forma, en sí misma muy fundada y necesaria en teoría, pudiera también, de puro repetida y ponderada, inducir á creer estos dos términos más separables de lo que realmente son en la obra artística. No ignoramos que la preponderancia de lo intelectual debe influir aún en el arte y que le convienen en nuestros días miras elevadas; que ella, como las tendencias espiritualistas de la Edad media, da mayor entrada al simbolismo, ya más propio que de la poesía, de las artes representativas de lo visible; mas es fácil excederse en la aplicación de estas verdades. No debe olvidarse, á lo menos, que el arte vive de la vida y del sentimiento y no se alimenta de abstracciones, y que un mal entendido é inoportuno simbolismo artístico, en especial cuando se inventan sus cifras, es ocasionado á lo pueril, si evita lo alambicado. De suerte que, á nuestro ver, no harán mal los jóvenes artistas en no abandonar por lo general y á excepción de los casos en que es notoria la necesidad de buscar otra senda, el sólido terreno de las representaciones de historia religiosa y profana; y permítasenos también aconsejarles que no se afanen demasiado en pos de una brillante erudición y de peregrinos sistemas. Bueno es que procuren ensanchar el círculo de sus ideas; pero no es para todos, ó mejor, es para muy pocos, abarcar los más anchos límites de la historia general y artística y decidir en los problemas múltiples que ella sugiere; y si, como antes hemos indicado, hay peligro para el arte en el predominio de la ciencia, aun cuando sea de buena ley, mayor lo habrá sin duda en el abuso de una ciencia superficial y palabrera.

Prudentes quisiéramos también en la elección de modelos á los que comienzan á cultivar el arte, que cuanto ha ganado en variedad y extensión lo ha perdido en seguridad y apoyo. El estudio de modelos determinados servía en otro tiempo de base fija, y el discípulo, que lo era entonces de veras, sin abjurar la enseñanza recibida, sólo á medida que le impulsaba el propio ingenio ó á efecto de causas naturales y no solicitadas, modificaba el estilo de la escuela; mientras al presente de la falta completa de disciplina puede engendrarse con harta facilidad la confusión de formas y la mezcolanza de estilos. Dirásenos, es verdad, que hay la naturaleza, modelo constante é inalterable, y si bien esta respuesta entraña mayor sentido si se trata de artes de formas imitativas que si se aplicase á la arquitectura, no es en aquéllas menos obvia la réplica de «¿cómo se estudiará la naturaleza, cómo se mirará, qué es lo que de ella debe tomarse?»; pues vemos, en efecto, que en todos los períodos de la pintura y de la escultura, la interpretación de la naturaleza se ha sujetado á determinados procedimientos y que ambas artes han vivido de tradiciones. Y es que en realidad, además de la naturaleza exterior, hay la que podemos llamar naturaleza propia del arte, la cual se guía por principios ciertos ó errados; principios que no vale enunciar en términos generales, si no se muestran realizados en obras concretas. No habrá, pues, otro medio que escoger entre estas obras aquellas que más se acerquen á la perfección, en que con mayor pureza brillen las bellezas más altas, y apropiarse sus primores y los principios que implícitamente contienen; y en caso de que haya en ellas algo accidental ó transitorio, desecharlo cuando convenga, y si por la vehemente propensión del propio ingenio, ó por la necesidad de tratar nuevos argumentos, ó por otras razones igualmente valederas, es necesario modificar sus prácticas, modifíquense entonces en buen hora, que no se perderá lo esencial de ellas, aun cuando se trasladen á nuevas regiones.

No juzgamos ociosas las anteriores advertencias por los jóvenes alumnos de nuestras escuelas de Bellas artes que acuden solícitos á las solemnidades de esta Academia en la cual han hallado siempre benévola protección, y que cuentan entre nosotros maestros y predecesores cuyo ejemplo puede servirles de estímulo y de guía. En ellos les es dado aprender no sólo la noble emulación de sobresalir en su arte, sino también la modestia que se contenta con las ventajas personales de reputación y fortuna, ya mayores, ya más limitadas, que el ejercicio del arte acarrea. Ellos les enseñarán á vencer los estorbos que el espíritu de la época pudiera oponer á sus pasos, y si, como ellos, se reconocen animados de una verdadera inspiración al calor de los sentimientos religiosos, patrióticos y sociales, si sienten su alma iluminada por la luz pura de la belleza, estén seguros de que la misma inspiración, y no otra, alentó á los artistas más renombrados de los tiempos que fueron.—HE DICHO.

LA ORFANETA DE MENARGES.

NOVELA HISTÓRICA POR D. ANTONIO DE BOFARULL.

El autor de esta novela se ha granjeado ya desde mucho tiempo el honroso título de defensor de nuestras glorias históricas, y no ha faltado quien en una cortés pelea literaria le llamase por antonomasia *el catalán.* Señalados servicios ha hecho á nuestra antigua literatura con la publicación de las crónicas de D. Jaime, don Pedro y Muntaner, y ha dado un decisivo impulso á la moderna con la especialísima parte que le cupo en la restauración de los Juegos florales, que tan buenos frutos siguen dando. En la obra nuevamente publicada da muestras de su doble carácter de anticuario y de poeta, y al mismo tiempo que recuerda el antiguo esplendor de nuestra patria, enriquece su renaciente poesía con un género que nadie hasta el presente había en ella ensayado. Justo es, pues, que á esta obra, ya de muchos conocida y celebrada, y de que se nos han prometido traducciones francesa y castellana, dediquemos algunas líneas que no serán en verdad examen completo, el cual exigiría atento y profundo estudio, sino resultado de la impresión en nosotros producida por una simple lectura, deduciendo de aquélla cuanto pudiera ser debido á simpatía personal por el autor ó por el asunto.

El principio fundamental de la obra, como debiera esperarse de cualquiera de nuestros escritores que escogiese el asunto que en ella se trata y mayormente del que lo ha escogido, es el espíritu de nuestra antigua nacionalidad, el entusiasmo por los recuerdos patrios y por las virtudes cívicas de nuestros mayores. Como tipo de estas virtudes nos presenta la veneranda figura de Fi-

valler, expresión de la índole de nuestras antiguas costumbres públicas en sus mejores momentos, es decir, de una lealtad que no menoscaba la independencia y de una independencia que no menoscaba la lealtad. Mas si de lo que se refiere al espíritu general de nuestra historia pasamos á la del hecho particular que sirve de fondo á la concepción poética, no se ha de esperar de nuestro novelista la sangre fría y la imparcialidad impasible de un historiador. No es ciertamente que, como algunos supondrían, sea el autor hostil á los resultados lejanos de acontecimientos que debían conducir á la unión de las diversas fracciones de nuestra patria (unión indicada por la historia y por la geografía y preparada ya entonces por relaciones de varia naturaleza); y de que no es aquél su ánimo nos dan testimonio, entre otras, aquellas sus últimas palabras de que «tal volta així ho disposava la Providencia, per boca de son oracle, á fí de que renasqués l' antigua Espanya;» sí le duele, como duele á cuantos miran con amor la historia del Principado, que ni el nuevo monarca que aquellos acontecimientos pusieron en el trono aragonés fuese de tal índole que se captase la confianza entre rey y súbditos que antes reinaba; y duélele que los hechos sucesivos fuesen de tal manera que contribuyesen más bien á la pérdida que á la entera conservación de sabias y tradicionales instituciones. Mas este natural sentimiento le lleva demasiado adelante cuando deja, al parecer, de ver en Fernando un héroe, cuando derrama sobre su inmediata sucesión un tinte siniestro (tinte que no sería difícil aplicar á muchas otras dinastías y á muchos períodos históricos) y cuando mira con cierto desapego, sin que por esto deje de complacerse en la pintura de sus santas virtudes, al insigne varón que es una de las mayores y más puras glorias de nuestras provincias. Tan sólo por una generosa inconsecuencia y en gracia de los lauros conquistados para nuestra nación en Italia, sale bien librado el quinto Alfonso.— No tratamos, por nuestra parte, con las observaciones que acabamos

de hacer á nuestro novelista, de resolver el controvertido punto jurídico de la sucesión, ni de escasear las lágrimas por la suerte del príncipe vencido, que aun cuando no fuese cierto cuanto la tradición refiere y por mucho que se conceda á la razón de Estado, no fué la que reclamaban la *honestidad* de Fernando ni la *magnanimidad* de su hijo.

Aunque no se considerará desproporcionado el espacio que acabamos de dedicar á estas que llamaríamos cuestiones prejudiciales, si se atiende á lo que importan en la obra del novelista, hora es ya de que pasemos á la parte literaria, empezando por notar lunares que extraño fuera no se hallasen en una obra tan extensa y complicada y de tan difícil ejecución, y de que no suelen eximirse ni aun siquiera los maestros.

Prodúcelos, á nuestro ver, en este como en muchos libros, una exuberancia, una facilidad que no siempre sabe detenerse en el momento oportuno. Sobresale, por ejemplo, su autor, en el hallazgo de ciertos pormenores que caracterizan una situación moral ó su expresión fisionómica, pero se complace en ellos de tal manera que en vez de acrecentar debilita el efecto. Una observación análoga pudiera hacerse en los diálogos que de puro fáciles y abundantes degeneran alguna vez en verbosos. Hubiéramos también deseado que no apareciesen ciertos alardes de erudición, la cual debe hacerse adivinar más bien que ostentarse en obras de esta naturaleza. Diremos además que la pintura de los ciegos de Santa Lucía es demasiado fiel y minuciosa, la del juglar lemosín no exenta de estudiada extrañeza, que en alguna otra se observa demasiado esfuerzo de *mise en scène*, y que está de más una de las finales, que no tildaremos de menos decorosa, pero que no concuerda con la impresión general de la obra ni con la especie de apoteosis de la heroína que poco antes se presenta. Y concluyendo por declarar que escritor que tanto conoce nuestra lengua (conforme de ello ha dado muestras en esta y en otras obras) debía evitar ciertas incorrecciones en el esti-

lo, que hubiera podido, si se hubiese empeñado, hacer del todo castizo y culto, sin que por esto hubiese debido pecar de arcaico; daremos punto á esta parte enojosa de nuestra tarea recordando el tan exacto como manoseado verso:

«La critique est aisée et l'art est difficile.»

Hablemos pues de los aciertos. Los que ya la conocen se habrán prendado del calor, del espíritu de vida que anima esta composición, en que se reflejan todos los estudios y todas las aspiraciones del que la ha escrito, y que, para usar de una expresión de moda, podemos llamar síntesis de toda una vida. El primer capítulo que describe la última noche que con su madre pasó la futura huérfana, ofrece una escena de interior de todo punto nueva, bella y delicada. No escasean tampoco felicísimos rasgos en las páginas siguientes, donde se refieren el abandono de la niña, la fuga de la madre y los trastornos de la guerra. La presentación de los paheres de Balaguer al vencedor (paso que por parte de los sucesores de éstos ha valido al autor una demostración sumamente honorífica) está escrita con singular valentía y entereza; así como la prisión del malhadado conde y su contraste con las demostraciones de júbilo que se dirigen al monarca victorioso, dan ocasión á una pintura enérgica y dolorosa. En la segunda parte, donde comienza la acción propiamente dicha, pues la primera puede considerarse como un extenso y oportuno prólogo, se aviva la curiosidad, se enlazan los acontecimientos y se anima la narración. Preséntanse entonces los caracteres del halconero y de maestro Nicolás, muy felizmente concebidos, á cual más interesantes y muy propios de la época en que la acción transcurre: el poco apego del pueblo al nuevo orden de cosas queda muy bien personificado en el primero de estos dos caracteres. La pintura de Fivaller es fiel á la que la historia nos ha transmitido, si bien el autor de la *Orfaneta* ha tenido más empeño en pintar al ciudadano honrado que al ca-

ballero. Interesan cuanto es debido los dos jóvenes héroes de la narración, y es de alabar que se haya enlazado la profesión del primero, no con las empresas guerreras según en las novelas suele hacerse, sino con las mismas constituciones cívicas que tiende á celebrar la presente. El doncel de Puymoren, criminal y en gran manera odioso, lleva consigo como un fatal prestigio que explica la influencia que ejerce en el curso de la acción hasta que se cumple para él el terrible plazo de la justicia, de cuyo aspecto, por una atención delicada, se separa á su rival inocente y ya afortunado. Cuantas bellezas acabamos de enumerar, junto con la animada descripción de la antigua Barcelona y aquellas escenas de vecindad tan poéticas como naturales, y con el empleo generalmente acertadísimo de los elementos históricos, debidos á largos estudios y á un profundo conocimiento de la época, colocan á nuestro escritor en un lugar muy distinguido, no sólo por las dificultades materiales que la obra ofrecía y por el aliento y las dotes de ejecución que fueron necesarias para llevarla á cabo, sino también por la viva y fresca inspiración que de ordinario la anima.

Diario de Barcelona, 18 de Marzo de 1863.

LITERATURA.

ANTONIO DE TRUEBA. — SUS POESÍAS. — CUENTOS CAMPESINOS Y POPULARES.

Trueba ha procurado que la belleza de sus obras naciese de la belleza de su alma; como en Pellico, descubrimos en él una poesía aun antes de descubrir un poeta. Bella es también su historia. Obligado á vivir lejos de su amada Vizcaya y ocupado en una tarea mecánica para ganar el pan de cada día, guardaba para sus raros momentos de descanso los estudios y los ensueños poéticos, los cuales fecundaban un terreno más sano y vigoroso que el que les hubiera ofrecido la vida ociosa y disipada que llevan otros adoradores de las musas. Fué el primer fruto de su ingenio *El libro de los cantares* que (expurgado luego de algunas piezas menos comedidas) no tardó en llamar la atención del público. Mas deseando el autor probar sus fuerzas en un nuevo ejercicio, extender el número de sus lectores y dar á sus obras una dirección moral más determinada, se decidió, á pesar de exponerse á una terrible comparación, á ensayarse en las narraciones, breves pero nada fáciles, á que se da el título de cuentos. En pocos años se han ido sucediendo los *Cuentos de color de rosa*, los *Cuentos campesinos* y los *Cuentos populares*, á los cuales deben seguir dos nuevas colecciones, según lo que promete el prólogo de la última publicada. El mérito de estas numerosas obritas, de consuno con las cualidades personales de su autor, le han adquirido la estimación general, y la impresión y reproducción de ellas en dife-

rentes periódicos, la versión (1) de muchas en extraños idiomas, la rápida venta de sus ejemplares, los elogios tributados al poeta en la *Revista británica* por un ilustre huésped de Sevilla, la protección de un príncipe, y finalmente la munificencia regia, todo ha contribuído á aumentar una de las glorias más puras y menos disputadas de nuestra literatura contemporánea.

El periódico en que escribimos estas líneas no podía mirar con indiferencia estos triunfos, aun cuando no mediase otra razón que la de haber publicado en sus columnas alguna de las colecciones de Trueba. Cuando éste dió á luz sus *Cuentos campesinos*, en el tono de la más desinteresada amistad y del más sincero entusiasmo, encareció su mérito uno de nuestros redactores, que absorbido hoy por otras tareas, ha querido que se encargase de una como apreciación general del monumento, llevado ya muy adelante por nuestro amable escritor, quien por sus habituales tareas de examen y análisis críticos, difícilmente puede dejarse llevar de una admiración exclusiva y de un entusiasmo sin límites.

Cumpliremos en parte con este empeño, transcribiendo la apreciación de los *Cuentos campesinos* que en otro lugar, no ha mucho, hemos publicado: «Pertenecen también á la clase de narraciones morales los cuentos de D. Antonio de Trueba. Este es un nombre ya ventajosamente conocido por *El libro de los Cantares* ó poesías en tono popular en que toma por estribillo un cantar ó copla de las que andan en boca del vulgo. Cuando se publicaron estos cantos, se reconoció muy luego un parentesco más ó menos lejano entre Fernán Caballero y el joven poeta. La semejanza se ha hecho mayor todavía, á lo menos en la forma, desde que

(1) Y lo que es más, reimpresión. En un catálogo de Brockhaus, de Leipzig, hemos visto anunciados el *Libro de los Cantares*, *El Cid Campeador* y *Las Hijas del Cid*. Confesamos desconocer estas dos últimas obras y no conocer tampoco bastante los *Cuentos de color de rosa*.

Trueba se ha dedicado á componer cuentos en prosa. Tal vez no hubiera sido lo más acertado, si hubiese atendido tan sólo á su definitiva reputación literaria, el abandono de un género que había hecho suyo, y que pudiera mejorar más y más elevándolo y depurándolo de todo resabio vulgar; mas como sea, se le debe alentar para recorrer la senda en que ha entrado con tanto éxito y aplauso, en que logrará sin duda mayor número de admiradores, y que le llevará á la producción de obras cuya lectura ha de ser sumamente provechosa. Los *Cuentos campesinos*, últimamente publicados, forman una colección muy recomendable y que será vista con agrado por cuantos aman la buena literatura. En ella se respira un encantador ambiente de serenidad y benevolencia. Hay paisajes bien escogidos y bien copiados, caracteres bien observados, diálogos felices, páginas acabadas. Sin embargo, atendiendo al conjunto, se desearía más abundancia, vigor y vida; nótase á veces *un humor* algo frío y arbitrario, y las digresiones á que el autor propende parecen indicar falta de recursos. No obstante, con todas sus imperfecciones y su ninguna pretensión, enriquecen más el arte, á nuestro modo de ver, semejantes estudios de costumbre que muchas construcciones de todo punto fantásticas, sin apoyo en el sentimiento ni en las realidades exteriores. Además de tres relatos contiene la coleccioncita una especie de diminuta estética por vía de ejemplos, y una ingeniosa y muy bien desenvuelta alegoría relativa á la conducción de las aguas del Lozoya á la corte de España.»

Trueba, que ha dado á su más reciente publicación el nombre de *Cuentos populares*, define la literatura popular, «aquella que por la sencillez y claridad de sus formas está al alcance de la inteligencia del pueblo.» Claro está que no habla de aquella literatura originaria y genuinamente popular que sus autores no definen, ignorando que sea popular y que exista una literatura distinta de la suya; sino de aquella clase de composiciones que personas letradas dirigen al pueblo (á veces

ex-pueblo) de nuestros días. Mas poco importa la significación que se dé á una palabra cuando el objeto es tan bueno, tan acertado el camino y tan felices los resultados, como lo que se ha propuesto, emprendido y logrado el autor de los *Cuentos populares*.

Comparándolos con los *Cuentos campesinos*, observamos en aquéllos una evidente superioridad, nacida acaso de haber dado con mejores asuntos y limitado más los cuadros (pues el talento de Trueba, lírico de suyo, gana más en concentrarse que en dilatarse), ó bien de la mayor práctica y madurez, aun cuando sea posible que no todos los cuentos últimamente coleccionados sean los últimamente compuestos. Alabábamos los intitulados campesinos como pinturas de costumbres, y veíamos en ellos á menudo el pintor que no separa los ojos del modelo natural; en los de la colección más reciente nos parece ver al observador ya rico en materiales y que sabe utilizarlos y componerlos con más holgura é independencia.

Aunque todas sus páginas no sean, ni puedan ser del mismo valor, aunque en este ó aquel punto parezca escasear la vena, y aunque alguna vez la materia raye en prosaica, la lectura es por lo común sabrosísima, merced al mérito especial de cada relato y á la feliz variedad con que se suceden. El narrador cuenta bien, imita diestramente el lenguaje popular sin abuso de palabras estropeadas ni de modismos, y acierta con el calor local sin amontonar términos provinciales. *Las vecinas*, *La obligación*, *La buenaventura*, *El camino torcido*, son escenas caseras, tan bien presentadas como permiten el mayor ó menor interés de los asuntos; *La enamorada* es más seria y sentida; *Las animaladas de Perico*, *La ballena del Manzanares* y *La gramática parda* (1) son cuentos epigramáticos y joviales; los *Recuerdos de un viaje* presentan una reflexión grave ocasionada por una

(1) Es el cuento de la contestación á tres preguntas, atribuída entre nosotros al rector de Vallfogona.

impresión personal; *La mujer del arquitecto* está tomada de una tradición toledana; *La Puerta de Brazomar* da con notable sobriedad de estilo la explicación de un hecho histórico olvidado; *La zorra y el lobo* pertenecen á la fábula esópica; *El perro negro* simboliza enérgicamente una observación moral. En el cuento cómico *De patas en el infierno* hay una buena digresión humorística; *Orfeo, Los Consejos* (1) y *El príncipe desmemoriado* son argumentos populares tratados no con la ingenua é *inculta* poesía del pueblo (no está bastante *cultivado* el gusto de todos los lectores para saborearla) sino con aquella mezcla de ironía y agudeza cuyos primeros ejemplos se hallan en los poetas épicos ferrareses (2). Finalmente El *Jaun Zuria* y *Santa Casilda* están escritos en aquella entonación y estilo que convierten la prosa en poética: género imposible de defender en rigor teórico; pero de que diremos, aunque sea abogando *pro domu*, que es preferible á ciertas formas métricas que no convienen á la naturaleza del asunto que se trata ni al estilo con que debiera tratarse.

Dicho está con lo que antecede que el conjunto de las colecciones publicadas es tan honroso para el ingenio como para las cualidades morales de su autor, y que entre ellas (sin olvidar algunas estancias de *Los Cantares*) escogiéramos, si una hubiésemos de escoger, la última.

Diario de Barcelona, 21 de Enero de 1863.

---

(1) *Orfeo* es la leyenda popular de S. Cristóbal en busca del Señor más poderoso. *Los Consejos* se atribuyen entre nosotros á Salomón.

(2) No basta tampoco siempre la agudeza y la salsa irónica, según vemos en la colección con tanto talento emprendida por el señor Valera y no continuada por falta de suscritores.

OBRAS LITERARIAS

DE

D. FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA (1)

Los honores extraordinarios que la nación toda, comenzando por los Reyes, tributa á la memoria de don Francisco Martínez de la Rosa, si bien es verdad que se dirigen en especial á la dignidad y á los merecimientos políticos y á las prendas del hombre privado, no por esto dejan de ser en parte debidos á la nombradía literaria, que no sólo en España, sino también en extrañas regiones, alcanzó el ilustre difunto. Al encargarnos de hablar brevemente de las obras á que se debió esta nombradía, no se nos oculta que ha de parecer algo inoportuno examinar escritos leídos y juzgados por el mayor número de nuestros lectores y que forman parte muy conocida del patrimonio de cuantos aman entre nosotros las buenas letras, y que además en los precisos momentos en que deja oir su voz el entusiasmo, ha de sonar como mezquino y poco grato el acento más templado de la crítica literaria; mas por otro lado sospechamos que acaso los menos adelantados en años de nuestra generación, olvidadiza de suyo, no tengan tan presente lo que fué muy celebrado en su época, pero que ya cuenta algunos decenios de antigüedad, y estamos persuadidos de que el mejor homenaje que á los varones ilustres cabe tributar, es el elogio sincero y come-

---

(1) Nos servimos de la edición que lleva este título y como nombre de impresor en la mayor parte de los tomos el de Samuel Bagster, menor, (Londres 1838), donde faltan cuatro obras importantes, «D.ª Isabel de Solis, Reina de Granada», novela que no goza de mucho crédito; «El espíritu del siglo», obra político-histórica y como tal más ajena á nuestro estudio; «La vida de Hernán Pérez del Pulgar» que sin tenerla á la vista recordamos lo bastante para calificarla de narración agradable, impregnada de poéticos recuerdos y escrita en estilo gallardo y fácil, aunque algo anticuado, «El español en Venecia», y algunas otras composiciones dramáticas.

dido, la admiración que no está reñida con el discernimiento; tal como procuraremos que sea la nuestra, esforzándonos, al leer ahora lo que antes estudiamos, en no ceder á la magia de los recuerdos.

Las tres primeras composiciones poéticas en que el joven Martínez de la Rosa dió muestras de su ingenio é improvisó su reputación literaria, fueron hijas de los acontecimientos públicos y correspondieron al estado general de los ánimos: una fué dictada por el noble espíritu de independencia que animaba á todos los españoles; las dos restantes fueron debidas á un impulso también generoso y patriótico, pero que ciegamente exagerado por unos, ciegamente rechazado por otros, dió ocasión á funestas y prolongadas contiendas. El poema de «Zaragoza», compuesto para optar al premio ofrecido por la Junta central, poco después de la rendición de la heroica ciudad, y que mereció la preferencia de los censores, ofrece un ejemplo de que, si es necesario un sentimiento vivo y sincero para que la obra poética tenga alma á la vez que formas literarias, para que no sea, según la feliz expresión de un autor moderno, un arroyo sin agua, tampoco es bastante á producir la belleza, cuando la escuela que se sigue no señala el verdadero camino. En aquella época (y en esto pretende imitarla la nuestra), dominaba en España el gusto declamatorio, la afición á una falsa grandilocuencia, que si en uno ó dos autores señalados se compadecía con dotes reales, era de arriesgadísimo ejemplo para la mayoría de los imitadores. No se podía esperar que en la edad primera, dada á lo que deslumbra y atruena, adoptase nuestro poeta un estilo menos ostentoso, que tal vez hubiera parecido lánguido y desprovisto de entusiasmo.—Las otras dos obras juveniles, «Lo que puede un empleo» y «La viuda de Padilla,» que pertenecen á los géneros dramáticos más opuestos, convienen en resentirse de las pasiones contemporáneas. La primera se asemeja bastante al «Café», de Moratín, por ser obra de polémica y propaganda (no ya litera-

rias, sino políticas), por la sencillez del argumento, por la forma prosaica y aun por la división en dos actos; y por más que una obra improvisada en pocos días, no pueda competir con otra sumamente meditada y corregida, no es ésta muy inferior, ni en interés, ni en chiste, á la primera. «La viuda de Padilla» es una tragedia al uso neo-clásico, donde á la estrechez del género y á la aridez del espíritu político, se une el anhelo de imitar á Alfieri: motivos sobrados para disminuir su atractivo y para llevarla á lo convencional y monótono. Y si bien en ella se hallan expresados nobilísimos sentimientos y no se echan á faltar las cualidades propias de su autor, creemos que se leerá con más gusto y más provecho, y que es no sólo más histórica, sino más poética en el fondo la introducción, acaso no exenta de parcialidad, de que va acompañada la tragedia, y en la cual, por ejemplo, se ve la grandeza de ánimo de la heroína sin boato y sin que su vida acabe con un golpe teatral, con un acto en todo caso más romano que español, como la última escena de la composición poética.

En otras tres composiciones dramáticas se atuvo también Martínez de la Rosa á las más severas prescripciones del real ó supuesto clasicismo. La comedia «Los celos infundados ó el marido en la chimenea» y «La hija en casa y la madre en la máscara» descubren á las claras la influencia de Moratín, sin que sea esto decir que se note imitación parcial ó mezquina, cuando por el contrario (poniendo siempre á un lado el incomparable «Sí de las niñas») se advierte mayor independencia y soltura en el poeta más joven, menos atado por el deseo de imitar á Molière, ni por el de conservar una perfección sin mancha. La primera de dichas comedias es un juguete elaborado por una mano habilísima; la segunda uno de los pocos ejemplares que poseemos de un género con tanto afán cultivado. Apártase de sus modelos en el fin moral que se propone y que nos advierte del cambio de las costumbres representadas y de la manera con que el poeta las juzga; «me propuse por argu-

mento, nos dice en el prólogo, presentar un vicio diferente (del censurado por Moratín), más común en el estado actual de nuestras costumbres; cual es el que se origina, en el trato del mundo, del mal ejemplo y descuido de las madres.» Así el viejo discreto y experimentado, que, como en otras, figura en esta comedia, no aboga ya por la holgura, sino por el comedimiento y la cautela, y la criada, con todo el desparpajo de la *soubrette* de Molière, no se presenta como personificación del buen sentido, sino como compañera peligrosa para una niña. Los medios que había de emplear el poeta para dar la lección que se proponía, debían de ser por fuerza algo expuestos y resbaladizos, y parece que no tuvo mucho empeño en minorar este inconveniente, cuando vemos que en las primeras escenas nos habla D. Pedro de un cuñado, marido según entendemos de la madre casquivana, cuyo nombre no está puesto allí sino para motivar la presencia de D. Luis en la casa. Por otra parte los personajes que ocupan principalmente la atención de los espectadores, es decir la misma madre y el joven tronera, no podían ser muy simpáticos, de lo cual resulta que no lo es tampoco el argumento, tanto más cuanto una de las dos figuras que se les oponen, la del honrado D. Luis, no nos cautiva bastante, mientras Inés tampoco nos interesa suficientemente como víctima del mal ejemplo. Por fin y para concluir con estos reparos, diremos que la escena final, donde sin duda el poeta quiso atenuar los inconvenientes de su argumento, peca visiblemente de sobrado optimista. Y notado esto, repetiremos que la composición debe considerarse como modelo del género á que pertenece, conforme sería fácil de demostrar por la buena disposición dramática, por lo bien entendido de los caracteres, por el diálogo sabroso, cuando no es demasiado picante, por la finura de observación, etc.

En la «Morayma», como en algunas de sus composiciones los últimos cultivadores de la tragedia francesa, se propuso nuestro poeta unir las formas de la escuela

con un argumento que evocase los recuerdos poéticos de la historia moderna. A esta causa, á la de ser tan personales al poeta estos recuerdos, debemos atribuir la predilección con que, según se supone, miraba su tragedia de asunto granadino. Por la mezcla de las formas convenidas con un argumento á que éstas no cuadraban, pero que se distinguía por su novedad y por su interés, se debió en parte la buena acogida que dispensó á la «Morayma» el público de entonces, menos exigente en lo respectivo á la riqueza del plan y á la variedad de las situaciones que el de ahora. Este notaría que el argumento, aunque muy interesante en sí mismo, como fundado en el amor maternal, se desenvuelve con grande lentitud y que para llenar con él la extensión acostumbrada, fué necesario apurar las pocas combinaciones á que se prestaba la respectiva situación de los personajes.

La madurez de ingenio de Martínez de la Rosa debe buscarse en otra composición que creemos, ó que parece á lo menos, posterior, en una obra menos original y que versa sobre un asunto mucho menos simpático. El argumento del «Edipo», odioso por la misma exageración del principio trágico, naturalmente tratado por los poetas antiguos como una de sus más famosas tradiciones histórico-religiosas, sólo ha podido ser adoptado con tanta preferencia por los poetas modernos (que por otra parte han olvidado su parte más bella y elevada, la que sirvió de tema al «Edipo en Colona», de Sófocles), por aquella mayor complicación que á manera de enigma que se va resolviendo sucesivamente, distingue á este asunto de los otros más sencillos reproducidos por la tragedia griega. Al escoger este asunto, al parecer poco adecuado á su ánimo templado y enemigo de extremos, tuvo Martínez de la Rosa el buen juicio y el buen gusto de apartarse menos del incomparable modelo griego que cuantos le habían precedido en la imitación. No conservó, es cierto, la simplicidad suma de Sófocles, ni en la marcha ni en el estilo; ni se atrevió á presentar el personaje tan poético del adivino Tiresias, cuya re-

producción había alabado en Dryden; refundió á este personaje y á Creon en el gran sacerdote; redujo el coro permanente de la tragedia griega á un confidente y á un accesorio lírico; trató de embellecer con exceso el carácter del principal ó de los dos principales personajes; pero no introdujo, como otros, elementos inoportunos y asuntos heterogéneos y siguió las huellas del modelo así en el conjunto de la acción y en las principales escenas, como en mil intenciones y giros secundarios. Y si el crítico filo-heleno tildase de profanación todas las modificaciones introducidas por nuestro poeta, pudiera muy bien excusársele por los gustos y necesidades del teatro moderno que satisfizo con un arte exquisito.

Después de haber desplegado en esta imitación más vuelo poético que en sus propias concepciones, trató Martínez de la Rosa de romper las trabas á que hasta entonces se había sujetado en la composición dramática. De un espíritu menos tenaz y profundo que el de Moratín y más propio para reflejar y moderar las tendencias dominantes que para encerrarse en una idea fija y solitaria, aceptó de buen grado, aunque con medida, las modificaciones que en el gusto literario sobrevinieron, aunque contrarias á muchas de las doctrinas que había antes practicado como poeta y expuesto como legislador literario. Mas ya fuese porque al seguir un nuevo camino es fácil tropezar y extraviarse, ó porque influyesen demasiadamente los ejemplos de *La Porte Saint Martin* en una obra destinada á este teatro, el drama de «Aben-Humeya,» primero que nos muestra á Martínez de la Rosa como partidario del nuevo estilo, carece de algunas prendas que distinguen las demás obras del mismo poeta. Hay demasiado aparato exterior, demasiado movimiento material y tal aglomeración de incidentes, que se ignora cuál es el punto culminante de la acción dramática. Pudiera también decirse que la impresión total peca de excesivamente áspera y horrible, si no justificase al poeta la naturaleza del argumento, cuyo carácter histórico está sin duda alguna perfectamente entendido y

expuesto. Entre otras partes dignas de alabanza, puede también notarse la escena del pastorcito y del alfaquí, una de las creaciones más felices y poéticas de Martínez de la Rosa.

«La conjuración de Venecia en 1312» es á nuestro modo de ver la obra maestra del autor entre las originales, aquella en que muestra más de lleno sus buenas dotes y en que sus defectos quedan más velados. Este interesantísimo drama que conmueve honda pero plácidamente, no descubre por cierto en su autor un ingenio inventor de primer orden, y aun se puede observar que los elementos que en él integran son los datos comunes de la composición dramática y de la historia poética de Venecia; pero todo está muy bien sentido, todo puesto en su punto y todo empleado con tacto infinito. Por nuestra parte miramos esta composición no sólo con grande aprecio, sino con amor especial. Se echa de menos la forma métrica, que es indispensable complemento de una gran composición poética; no obstante preferimos la prosa sencilla y expresiva de este drama á una elocución pomposa y académica que sin duda notaríamos en él á haber sido escrito en el verso más conveniente á la mayor parte de sus escenas.

Fáltanos hablar de las poesías sueltas, algunas de las cuales no son el menor título de gloria para su autor, que pudo extremar en ellas los primores de la ejecución. Hay un buen número de asuntos que una severa apreciación calificaría justamente cuando menos de frívolos, de aquellos en que siguiendo los poetas las huellas de Anacreonte ó de Horacio, han dicho en verso lo que se hubieran ruborizado de escribir en prosa. Atendiendo á su mérito literario, no las consideramos inferiores á las tan celebradas de Meléndez, al cual, si no iguala el poeta granadino en facilidad y abundancia, aventaja, á nuestro ver, en ciertos toques más poéticos, en sus formas más variadas y lozanas y en algo de más jugoso y más genuinamente clásico. Una de las poesías más lindas y de más antigua fecha, de la colección «El recuerdo de la

patria,» compuesta en Londres en 1811, por el metro á lo Jorge Manrique, y por el corte y movimiento parece escrita en tiempos más recientes de nuestra literatura. Otra de más aliento y de más elevada intención, «La novia de Portici,» que recuerda en su forma la de las cantatas francesas, si bien pudiera tildarse de alguna afectación en el modo de enlazar lo antiguo con lo moderno, se distingue por el calor de inspiración unido á cierta clásica grandiosidad en el movimiento. Entre las poesías reflexivas no olvidaremos, por cierto, como no lo habrá olvidado un solo lector, la bellísima epístola elegíaca al duque de Frías, incomparable en la ejecución, felizmente variada en los tonos y en los objetos y henchida de sentimiento, no tal cual lo buscaríamos en una simple carta amistosa y escrita no más que para consuelo del afligido, sino cual puede esperarse de una poesía compuesta con particular esmero y no menos para el público que para la persona á quien se dirige. De esta composición, única en su clase, bien digna de colocarse entre la «Epístola á Fabio» y la «Elegía á las Musas,» cabe repetir lo que ya indicamos con respecto á la «Conjuración de Venecia:» en ella se ve al poeta mirado por el aspecto más ventajoso. En el «Himno sacro,» en la «Canción con motivo del levantamiento de los griegos» y sobre todo en los fragmentos de un poema épico, vemos únicamente, sin negarles su mérito, cuando no un tributo á los nuevos modelos que admiraba y estudiaba, el afán del poeta en mostrar la flexibilidad de su talento para los asuntos y los géneros más diferentes: en dichos fragmentos no se echa de menos siquiera el correspondiente discurso á lo Ercilla, puesto en boca de uno de los caudillos de la empresa.

Las obras de crítica literaria nos muestran las mismas cualidades que sus obras artísticas, y aplicadas á una clase de escritos con que por punto general guardaban más consonancia. El «Arte poética,» artística por la forma, crítica por el fondo, fuera de algunas aspiraciones y presentimientos novadores, se ciñó á reproducir

los preceptos de Aristóteles y de Horacio, interpretados por Boileau y por Luzán, y pertenece, por consiguiente, como la mayor parte de los trabajos críticos de nuestro escritor, á la época en que no había aún modificado sus doctrinas poéticas, y en que le fué dado, lo que después le hubiera sido más difícil, presentar un código literario completo y consecuente. Los mismos principios le guiaron en las notas y apéndices con que enriqueció su poema didáctico, y donde, dentro del círculo que se había trazado, hay que admirar la claridad de ideas, la suma de conocimientos y la apreciación juiciosa y sesuda, delicada á veces, aunque otras un tanto minuciosa. Algunas, merced á sus doctas vigilias y á sus continuadas visitas á la Biblioteca Real de París, descubrimos en él á un laborioso investigador, pero como de sorpresa, pues siempre el hombre de buen gusto, el amador de una exposición elegante, oculta al erudito y al editor de desconocidas noticias literarias. Lástima que en dichos apéndices, á que principalmente nos referimos al hacer esta observación, se detenga con tanto ahinco en obras de un valor secundario y olvide ó recuerde muy de ligero las creaciones más notables de nuestra literatura.

En esta rápida enumeración de las obras de un autor ilustre, hemos dado suelta á la censura, seguros de no alarmar á los inteligentes que saben cuán fácil es notar defectos en las obras de más valía, y suponiendo siempre que los que tales nos parecían, no podían ser más que la parte vulnerable de composiciones por otra parte robustas y vivideras. Debemos tratar ahora de fijar cuáles sean los caracteres dominantes de la fisonomía literaria de nuestro esclarecido poeta. La pureza de lenguaje, la claridad, la facilidad de expresión, la amenidad y elegancia acompañan y realzan en todas sus obras un fondo siempre oportuno é interesante, nunca desprovisto de cierto grado de sentimiento, ni de elevación ni delicadeza. Si no se hallan con frecuencia cualidades sorprendentes, se admira constantemente una perfección sostenida: alumbra de continuo una luz templada y

apacible, si no brilla el relámpago para mostrarnos incógnitas y maravillosas regiones. Es verdad, sin embargo, que lo que se presenta como sencillo, no disimula siempre el estudio, que la facilidad y abundancia se convierten á menudo en ociosa sinonimia, que se nota no pocas veces más reflexión que inspiración, y que no sólo se reconoce un grande esmero en la disposición general, sino alguna vez también en pormenores secundarios, bien como en ciertas obras de los antiguos artífices, en que éstos se reservaban una parte insignificante y apenas perceptible para hacer mayor gala de su destreza. La sensibilidad que muestra el poeta no siempre está exenta de ostentación; cuenta mucho, y á buen derecho, con los sentimientos primordiales del corazón humano; pero abusa de las palabras que los expresan, y al esforzarse en pintar buenos y afectuosos á sus personajes, se hace demasiado familiar y casero.

Las cualidades que pusieron á Martínez de la Rosa en la primera línea de nuestros poetas contemporáneos, eran todavía más propias para el ejercicio de la oratoria, en la cual, efectivamente, adquirió universal y justísima reputación, únicamente debida á la perfección y armonía de sus discursos, y no á las seducciones de una fogosa declamación, ni de falsas imágenes poéticas, ni de una causticidad intencionada y maliciosa. Si consideramos, por otra parte, que además del poeta fecundo y variado, del crítico ilustradísimo y juicioso, hallamos en el mismo hombre un historiador y un escritor político, subirá de punto la estima que merece tan rara unión de facultades, y la colección de sus obras se nos presentará como un extenso y majestuoso edificio, que si no sorprende por la suntuosidad de algunas de sus partes, excita respetuosa impresión por la grandeza del conjunto. Muchos autores son más admirados en una obra particular; poquísimos acreedores á mayor suma de aprecio por la totalidad de sus obras.

Diario de Barcelona, 8 de Marzo de 1862.

DE LOS PROYECTOS

DE

LENGUA UNIVERSAL.

Cuando buenos ingenios se afanan, y según nuestro parecer infructuosamente, en formar una lengua universal, no será ocioso que procuremos darnos cuenta de las razones en que este parecer se funda. Mas antes es necesario averiguar los motivos que han dado ocasión á la opinión contraria. No pretendemos dar un tratado, ni una prueba matemática, sino simples observaciones.

A medida que se fueron estudiando y comparando los diversos idiomas, se reconocieron entre ellos analogías, derivadas, unas de sus comunes relaciones con nuestro espíritu, y otras de su propia hermandad originaria. Tal reconocimiento dió lugar á la idea de que pudiera inventarse una nueva lengua derivada de principios ideológicos, y que prescindiendo de las diferencias que distinguen las que existen, reuniese sus caracteres permanentes. A esto se añadió la invención del lenguaje algebraico, tan sencillo, tan claro, tan exacto y tan fecundo, y que debe alentar las esperanzas de hallar otro semejante para la expresión de todas nuestras ideas á quien no considere que sólo sirve tal sistema de signos para expresar las relaciones fijas y limitadas que pueden mediar entre las cantidades.

El ejemplo de los adelantos y de las inesperadas aplicaciones de las ciencias físicas, en este como en otros puntos, ha sido también causa de ilusiones especiosas, de que se esperasen mejoras ilimitadas en todos los ramos. Los resultados que antes se hubieran tenido por

imposibles, han sido recordados como prueba de que no debe desconfiarse de la resolución de ningún problema, sin atender á que los descubrimientos (cuando no de una feliz casualidad, ó de un incidente que ha despertado al genio) han nacido del cultivo natural de las mismas ciencias, y que, en general, se ha planteado como un problema, como un desiderátum, únicamente lo que no se presta á ser resuelto. No es necesario citar ejemplos.

Opónese además á los desconfiados la historia de los grandes descubrimientos desdeñados por los contemporáneos: argumento que prueba demasiado, puesto que podría aducirse en favor de los más absurdos proyectos.

Al exponer los motivos ó las analogías científicas en que apoyan sus esperanzas los partidarios de la lengua universal, hemos manifestado las razones de nuestra incredulidad ó desconfianza; mas ésta sube de punto al considerar lo que los autores de este nuevo medio de expresión se proponen alcanzar. Tratan nada menos que de inventar un sistema de signos fundado en conceptos enteramente exactos y universales, que guarezcan nuestras proposiciones de toda clase de anfibología y de equivocación; empresa inasequible en un lenguaje usado por los hombres. Nuestras ideas, aun las más exactas, son siempre incompletas y distantes de la perfección; el conjunto de ellas no puede constituirse *á priori;* los signos con que las expresamos se fundan con más frecuencia en analogías y traslaciones, y nuestra parte afectiva tiende de continuo á modificar el valor de estos mismos signos. Siempre habrá modos de ver diversos, y se dará, por consiguiente, á las palabras una significación más ó menos lata, y los que á mayor universalidad aspiren, no podrán hacer sino depurar más ó menos los mismos datos comprendidos en las lenguas existentes. Creemos, en verdad, que esta supuesta universalidad se cifrará en su mayor parte en la transformación más ó menos disfrazada é involuntaria de los caracteres de una ó de más lenguas positivas.

Hay entre las ideas y el lenguaje una relación íntima y á veces indisoluble. Las palabras tienen su historia y sin ascender al primero y misterioso origen, pueden seguirse las aventuras de muchas en que subsiste parte de la primitiva significación alterada en el transcurso de su existencia. De esta suerte recibimos las palabras como verdaderamente significativas de tal ó cual idea; sabemos que tienen un valor propio que no nos es dado cambiar; estudiamos su empleo en los autores que mejor han manejado la lengua ó en las poblaciones que con mayor pureza la conservan; les damos un valor real y no nominal. Las palabras formadas convencionalmente nunca serán aceptadas con seriedad como realmente significativas. Siempre habrá lo de *quien hace deshace.*

Tampoco es para despreciado el elemento pintoresco y onomatopéyico de las lenguas. Las dènominaciones de los objetos han sido muchas veces tomadas, no de su naturaleza cual la ciencia las estudia, sino de sus apariencias tal como la primera inspección las descubre, y este modo de ver, si menos científico, será siempre el más natural y más acomodado al empleo general de las mismas lenguas. Y en cuanto á la parte imitativa y expresiva de los sonidos, aunque es verdad que depende hasta cierto punto de la imaginación y de la asociación misma del signo y del objeto, no deja de tener un fundamento real en muchos casos, ni de ser una de las mayores bellezas del lenguaje oral.

A éste se añaden las libertades felizmente ilógicas; tal lengua suprime, por ejemplo, el pronombre personal; otra se permite elipsis, inconsecuencias gramaticales, composiciones que cuando no dañan á la claridad, favorecen á la rapidez ó á la expresión, y aun en la historia del lenguaje, no siempre los períodos literarios más analíticos y lógicos son los que más recursos han sacado del habla que emplearon.

Finalmente, supuesta la existencia de esta lengua, dado que reuniese las ventajas de todas las demás (lo que es difícil por los conocimientos que en su autor

supondría, imposible porque algunas de estas ventajas son incompatibles), ¿quién la adoptaría? No los sabios apegados á diversos sistemas, no los pueblos mal dispuestos á estudios abstractos, y que aun adoptada, la modificarían de mil modos diversos. Lengua universal significa lengua inalterable, lo que equivale á decir: lengua muerta.

Si se desea un medio de comunicación entre las personas instruídas ¿porqué no acudir al latín, cuyo empleo general desapareció hace poco y que hace cerca de dos mil años ha ido viviendo ó renaciendo y ha servido de órgano á diferentes literaturas? Y si se le halla escaso, enriquézcasele en buen hora, como hizo el latín filosófico de la Edad media introduciendo en ella el artículo francés ó griego.

Diario de Barcelona, 31 de Enero de 1860.

BIBLIOGRAFÍA.

LA LENGUA DE LOS TROVADORES, *por D. Pedro Vignau y Ballester.*—LO JOGLAR DE MAYLORCHA, *per Geroni Rosselló.*—ARMONÍAS Y CANTARES, *por D. Ventura Ruiz Aguilera.*

La primera de las obras que anunciamos es una de las pocas que en España se han publicado relativas á la filología general de las lenguas romances, objeto de constantes estudios entre los extranjeros y sin la cual jamás llegaremos á un perfecto conocimiento de los orígenes de la lengua nacional. La llamada provenzal debe en este punto llamar especialmente la atención, pues según ha dicho poco ha el famoso lingüista Mahn en el congreso filológico, «por mucho que se recomiende su estudio, siempre se encarecerá poco, como que es el fundamento, la llave de los demás romances.» El Sr. Vignau ha presentado un concienzudo trabajo, en gran manera útil para iniciar estos estudios, tanto más cuanto su gramática no es tan diminuta que no comunique el necesario conocimiento de las formas de la lengua ni tan extensa que pueda arredrar á los profanos. Y no se ha contentado con vestir á la española la gramática de Raynouard, sino que ha buscado el fundamento de sus decisiones en las fuentes y particularmente en las dos gramáticas originales de Ramón Vidal de Besalú y de Hugo Faidit, cuya traducción castellana conforme á la segunda edición de M. Guessard, enriquece la publicación del Sr. Vignau. Ha tenido además en cuenta algunas formas usadas por nuestros antiguos poetas catalanes, que si bien trataban de provenzalizar

su lenguaje, no llegaban á borrar enteramente las huellas del que les era más natural. Nuestro gramático presenta con respecto á este punto muy oportunas observaciones en su tratado de ortografía y de pronunciación; materia la última que ha sido considerada como dificilísima por algunos provenzalistas, entre otros por M. Raynouard, quien, según nos cuenta G. Schlégel, evitaba el tratar de ella en sus conversaciones. Pocos reparos se nos ofrecen que oponer al bien entendido trabajo del Sr. Vignau: diremos, sin embargo, que el nombre de lemosín-provenzal, que nos pareció muy aceptable cuando leímos el título de su obra, por creerlo aplicado sólo al galo-meridional que no hay motivo para llamar provenzal á secas, al verlo como designativo de toda la lengua de oc (en sus formas literarias) lo creemos ocasionado á perpetuar una denominación inexacta y á confirmar un antiguo error; pues el que algunos poetas catalanes tratasen de provenzalizar ó lemosinizar su lenguaje y el que aun en los escritos prosaicos se halle algún resabio galo-meridional, no es razón para aplicar al conjunto de la literatura catalana el nombre de una provincia de Francia.—Añadiremos que tal vez la autoridad de Raynouard ha inducido al Sr. Vignau á admitir una excesiva y aparente variedad de formas en los artículos y pronombres; á lo menos le ha engañado (como también nos engañó á nosotros) con respecto al *ellei* como personal femenino, pues aunque se encuentra *dellei*, no es su origen *d'ellei*, sino *de lley* que es lo mismo que *de ley*.—Terminaremos estas ligeras observaciones manifestando el deseo de que quien tan especial vocación manifiesta para esta clase de estudios, la aplique á un ramo harto descuidado de nuestra filología nacional: al estudio del antiguo gallego-portugués, ya interesante por sí mismo y que además facilitaría oportunas comparaciones con el mismo provenzal, con el gallego y portugués modernos y con el asturiano.

No se nos presenta difícil la transición de un tratado

de gramática al primer libro de poesía que también anunciamos, pues éste llama desde luego la atención por el lenguaje antiguo en que está escrito, lenguaje no sólo hermano, sino verdadero gemelo del provenzal. El Sr. Rosselló, ya tan ventajosamente conocido por varias poesías que le han valido multiplicados premios en nuestros Juegos florales y que se distinguen por la elevación de ideas y la belleza de ejecución, ha compuesto la presente colección de poemitas históricos en el lenguaje, nos dice, que próximamente hablaban nuestros antepasados de los siglos XIII y XIV; lo que ha considerado como paciente exhumación de un habla que no puede ser el lenguaje literario actual y por otra parte como detenido y provechoso estudio de los antiguos autores. En efecto, creemos útil y aun necesario, no sólo para los fines arqueológicos, sino también para el actual empleo de la lengua catalana, el profundo estudio del antiguo lenguaje, pues según nuestro modo de ver, el que ahora se use debe componerse de lo menos anticuado entre lo antiguo y de lo más castizo que se ha conservado. El Sr. Rosselló al adoptar para una colección especial distinto sistema, ha vencido las dificultades que su empresa le ofrecía, merced al gran conocimiento que de la antigua lengua le han granjeado su profundo estudio de Ramón Lull (de cuyas poesías ha dado una excelente edición) y de las crónicas catalanas. Al propio tiempo ha sabido conciliar el estilo que aquel lenguaje requería con la libertad de la inspiración poética, sin que se note ni la atada expresión de los cronistas, ni la poco oportuna fraseología moderna. Un feliz equilibrio de la fidelidad histórica y de invención, de las cualidades de sentimiento y de las de fantasía, recomiendan también estas bellas composiciones, cuya lectura es por demás apacible y atractiva. Entre sus dotes sobresale la abundancia que pocas veces raya en excesiva y que á menudo se combina con una precisión y sobriedad notables. Su versificación es generalmente la del romance, que por lo fácil no degenera en flojo, al-

ternado á veces, especialmente en los diálogos, de redondillas encadenadas que, á decir verdad, no siempre producen el mejor efecto.—Júzguese del mérito de estas poesías por el segundo romance de Na Fátima:

Medina Mayorcha bela
N' es are ciutat chrestiana
Car fo vençuda d' Abú
La senyera roija é blancha.
Esglesias son las mesquitas
Ont laus al Salvayre y xantan:
E los menarets cloquers,
Ont los senys las horas tanyan.
Vers la porta d' Alcofol
Del Esvahidor nomnada,
Mesquita bela y havia
Qui sant monastir n' es ara.
Las donas que y fan lurs vots,
Totas son de clar linyatja;
N' hi ha una fila de rey,
Entre totas la pus sancta.
Oració fa á totas horas,
Es douça en tot lo que parla;
Pèr ço prengué 'l nom de Douça
E leissá lo nom de Fátima.
Mas, quant el sol n' es ponent,
Quant ja s' en ve la vesprada,
De la tor del monastir
Sola s' en puja la scala
E dalt, sens moure los uyls,
Com si fos de peyra marbra,
Lonch temps, lonch temps un puig luny
Ab trist sovenir esguarda.
Si lavors leva 's la luna,
Li lluca 'l plor per la cara;
E gran vei de douças cosas
Tendre e trista li demana.
E s' en ve de luny en luny
Un rossinyolet que xanta,
A posarse en lo xiprer
Qui lá pres leva ses branxas.
E n' es lo seu cant tan douç,
E ne diu cosas tan altas,
Que n' es pur delict del cor
P' el qui compren son lenguatge.

Per 'so la soror lo scolta
Com si fos la veu d' un ángel
Tro qu' els ocels es despertan
E las estelas s' apagan.

Poco espacio nos queda para hablar del nuevo libro del Sr. Ruiz Aguilera, agraciado apéndice á sus anteriores colecciones que le han valido señalada reputación, y que se distinguen por un elegante esmero en la forma, unida á la delicadeza del sentimiento (1). Componen el presente libro cinco Armonías, ciento setenta y cinco cantares (sabido es á cuán diminutos poemas se reserva ahora este nombre), una sentida dedicatoria á la esposa del poeta y un prólogo y aclaración á los cantares, junto con traducciones italianas, gallegas, portuguesas, alemanas y catalanas de las mismas poesías. Las Armonías se recomiendan por las cualidades que ya hemos notado como distintivas del talento del poeta, según podrá verse en los siguientes versos de *El silencio*, composición inspirada por el aspecto de nuestro Montserrat y por el susurro del río que lame sus pies:

. . . .
En el aire y el cielo
hay ojos que nos miran,
y bocas que suspiran,
y manos que nos llaman,
y genios invisibles que nos aman;
y de la selva oscura
por la intrincada y lóbrega espesura,
de su paso veloz sin dejar huellas,
fantásticas visiones cruzan bellas,
quizá recuerdos pálidos de amores,
formas, tal vez, de sueños seductores,
de nuestro corazón, tal vez, pedazos
tendiéndonos los brazos,
y virginal sonrisa
mandándonos en alas de la brisa.

---

(1) A las dotes de poeta serio y elegíaco une el señor Ruiz de Aguilera, por un raro privilegio, la gracia cómica, según ha mostrado en sus «Proverbios» que, á juzgar por los que conocemos, son de lo más genial que ha producido nuestra actual literatura.

En tanto, por el piélago infinito
de esos mundos que en letras de luz tienen
de Dios el nombre escrito
su alto vuelo el espíritu despliega;
ansioso de luz llega
y, abismándose en él, ve más cercana
la majestad de Dios, y compadece
la pequeñez de la grandeza humana.

Creemos que el autor dará la preferencia á sus cantares y los hay en verdad muy lindos, y cualquiera, aunque no participe de todo el entusiasmo que él y otros buenos ingenios sienten por este género, no tendrá dificultad en admitir que un buen poeta puede encerrar una feliz inspiración dentro de una copla asonantada ó una seguidilla. El Sr. Ruiz Aguilera, á la práctica de este género favorito ha añadido, al parecer, el examen teórico, y en sus comentarios vemos dos ideas que nos parecen muy exactas y que apenas nos hubiéramos atrevido á enunciar: que de veinte mil cantares (estos son aproximativamente los que conoce) escasamente merecerán conservarse de trescientos á cuatrocientos, y que la mayor parte de las poesías de esta clase no son obra de gente indocta (1). Y lo último lo corrobora con los plagios y apócrifas atribuciones al pueblo de que han sido víctimas varios de sus propios cantares.

Diario de Barcelona, 31 de Mayo de 1865.

---

(1) Para que no se nos tilde de tibios al hablar de este género citaremos un bello cantar que juzgando por la imperfección del metro (que acaso ha adquirido pasando á lo menos por dos memorias, pues nosotros lo hemos oído de un caballero francés, muy conocedor de la materia), debe de ser de persona inculta. Cantábase en tiempo del cólera:

El carro de los muertos
Pasaba ayer por aquí:
Llevaba la mano fuera
Y en esto la conocí.

REVISTA

DE LA

LITERATURA NACIONAL ESPAÑOLA

EN 1860–61 (1)

Difícil nos fuera corresponder á la honrosa invitación de escribir la Revista de la bella literatura española en los dos últimos años, que se ha servido hacernos el señor editor de este Anuario, si debiésemos presentar un examen ó una indicación cualquiera de todas las obras de mayor ó menor mérito que se han publicado; pues en España, como en las demás naciones de Europa, se siente en las producciones del ingenio la tendencia niveladora de que resulta más bien un gran número de obras que algunas de un valor incomparable. Por esto nos limitaremos á hablar de las que se distinguen por una superioridad relativa y que bastan para dar una idea del carácter dominante de nuestra literatura. Es muy posible que incurramos en alguna omisión involuntaria, por falta de noticias completas ó por habernos equivocado alguna vez en la elección.

Uno de los géneros que más han prosperado en la última época literaria es el lírico, tanto por una natural aptitud del ingenio español al canto poético, del cual en toda nuestra tierra, como en la vuestra, *derramada está la semilla* (2), como por ser aquel género el más adecuado á las vagas aspiraciones poéticas y á la movilidad de los ánimos, propias de los tiempos en que vivi-

---

(1) Esta Revista de la Literatura española en 1860 y 61, y otra de 1862 y 63, fueron publicadas en alemán por el *Jahrbuch für englische und romanische Literature*. El texto castellano vió la luz en la *Revista Balear de Literatura, Ciencias y Artes*, de Palma (1872).

(2) Uhland.

mos. Es verdad que después de la exuberante y desordenada vegetación que acompañó á la última renovación de nuestra literatura, ha habido intervalos de mayor esterilidad; pero siempre se han ido dando á conocer nuevos poetas que se contentan con derramar sus producciones en las páginas efímeras de los periódicos, ó que recogen sus hojas sueltas para formar un libro. De éstos el que mayor celebridad ha obtenido últimamente, no sólo en España sino fuera de ella (1), es el publicado con el singular título de *Anacreónticas de última moda*, por D. José González de Tejada. Son poesías inocentemente satíricas revestidas de la forma ya olvidada de la anacreóntica de Villegas y de Meléndez: poesías ajenas á toda pretensión y donde no hay que buscar otras bellezas que la pureza de lenguaje, la facilidad de ejecución y las felices ocurrencias de un espíritu festivo. Se han publicado también las *Veladas poéticas* de D. Ventura Ruiz de Aguilera, poesías sueltas de varios asuntos y formas, en que, á juzgar por las muestras que hemos visto, se nota mucho esmero en la ejecución y bastante condensación en las ideas; y la colección del poeta cubano D. Rafael Mendive que contiene alguna poesía que se distingue por la delicadeza del sentimiento. Grandes esperanzas se habían concebido del joven poeta Monroy que ha muerto á la edad de diez y ocho años y cuyos celebradísimos ensayos no sabemos que se hayan coleccionado por ahora.

Un acontecimiento, nuevo desde mucho tiempo en España, ha venido á interrumpir de una manera gloriosa y brillante las acostumbradas vicisitudes de próspera tranquilidad y de terribles sacudimientos: tal ha sido la guerra de África que despertó de una manera tan eficaz la fibra nacional y comunicó un entusiasmo que contribuyeron á excitar los más bellos recuerdos de nuestra historia, no menos que la confianza en un gobierno, del cual, además de victorias, se esperaba la

(1) D. A. de Latour habló de ellas en una Revista francesa.

consolidación de las instituciones políticas y de la moralidad administrativa. La poesía, como reflejo y estímulo del general hervor y como realce de las festividades cívicas, halló fecundo asunto y ocasión propicia, y sería imposible enumerar las miriadas de composiciones que entonces se imprimieron, se recitaron ó se cantaron. Citaremos, sin embargo, entre las colecciones que más crédito han obtenido, uno de los romanceros (se escribieron tres ó cuatro) de la guerra de África; en que tomaron parte muchos de los poetas más aventajados de la corte, que frecuentan el círculo literario del marqués de Molíns. La guerra nacional fué cantada, para usar de las palabras de la primera composición, debida á este noble poeta,

en los patrios concentos
que nuestros padres usaran
y resisten á los siglos
más que obeliscos y estatuas....

Y es cierto que si bien el romance es, en la pluma de nuestros poetas artísticos, bien distinto del que celebró originariamente los hechos del Cid ó de los infantes de Lara, no por esto deja de obrar de una manera mágica en el oído y en el alma de los españoles. Entre los poetas cuyas obras figuran en esta lindísima colección, citaremos á D. Antonio Flores, D. José Amador de los Ríos, D. Pedro Madrazo, D. Cayetano Rosell, etc., y además á Bretón de los Herreros y á Mesonero Romanos, que dan muestras en sus respectivos romances de no haberse todavía agotado su vena cómica. Dificultaba en general la ejecución del empeño que tomaron á su cargo los nuevos romancistas el haber de tratar cada uno de ellos una parte designada y como obligatoriamente impuesta, tanto más cuanto que la mayor parte por sus naturales hábitos y ocupaciones están más acostumbrados á la meditación que á la narración poética.

La Academia de la lengua propuso premios para las mejores poesías que celebrasen las recientes victorias de

las armas españolas. Obtuvo el primero D. Joaquín José Cervino y el accésit D. Antonio Arnao. El poema del Sr. Cervino, dividido en tres libros y precedido de una introducción, lleva por título *La nueva guerra púnica*. Se advierte en él desde luego el excesivo deseo de imitar en la disposición, en el tono y en el aparato las epopeyas clásicas de los últimos siglos. Reconociendo el poeta la dificultad de idealizar los sucesos contemporáneos, no se ha contentado, como debiera, con retratarlos por su faz más poética y con enlazarlos á los recuerdos históricos, sino que ha querido realzarlos por medio de una elocución poética. Así las cosas más sencillas se nombran con estudiadas perífrasis; abundan los epítetos, dando entrada no sólo á los sonoros sino también á los retumbantes, y no escasean las palabras compuestas y los latinismos, de tal suerte que además de fatigar á los poco aficionados á tan excesiva cultura de estilo, deben de dejar á obscuras á muchos de los lectores. Si fuese posible despojar á este poema de su pomposo vestido y dejarle el aliento y el entusiasmo que respira, no dudamos que su lectura produciría mejor efecto y que no hubiera dado margen á las censuras acerbas, aunque no infundadas, de algún escritor que ha disecado el poema con ánimo de no dejar en él un miembro entero y de poner en lugar no muy honroso el juicio estético de nuestros académicos. No hemos logrado ver la obra premiada del Sr. Arnao, pero por lo que de sus anteriores producciones puede deducirse, no es posible, por mucho que se haya esforzado, que escriba en un estilo semejante al de *La nueva guerra púnica*. En cuanto á las composiciones que obtuvieron mención honorífica y que la Academia imprimió á sus expensas, debidas á los Sres. Barón de Andilla, D. José María Ruiz de Somavía, D. Antonio Aparisi Guijarro, D. Manuel Agustín Príncipe, D. Julián Romea y D. Raimundo Miguel, se ve en ellas también, en las más, aunque no en tanto grado como en la del Sr. Cervino, un exagerado deseo de grandilocuencia. Esta es, en verdad, la tendencia

dominante de muchos de nuestros actuales líricos. Se ha creído que para evitar los errores del pseudo-romanticismo se debía acudir á la imitación de nuestros antiguos clásicos y en especial de Herrera, al mismo tiempo que del moderno Quintana; á más de que se ha apreciado sobre todo el ruido y boato en la versificación, á lo cual no ha dejado de contribuir un sistema extravagante de declamación campanuda que ha estado muchos años de moda.

La campaña de Marruecos ha sido también contada y casi pudiéramos decir cantada en prosa. La narración más bien acogida ha sido la escrita por D. Pedro Antonio de Alarcón con el título de *Diario de un testigo de la guerra de África*, que se recomienda per méritos especiales y entre otros por el de haber sido su autor partícipe de las fatigas de la campaña. Difícil sería dar una idea completa de este libro debido á un hombre de mucho talento, pero cuya índole no deja de tener alguna analogía con la escuela poética que poco hace tratábamos de caracterizar: entusiasmo, ideas, facultades descriptivas, todo abunda y aun sobreabunda en esta animada narración, donde sólo se echan de menos la economía y la simplicidad. Y no es que el autor desconozca el encanto de las cosas sencillas y aun de las ingenuas, según demuestra en el capítulo de la Noche-Buena, en que ha tenido la feliz idea de transcribir algunas expresiones sentidas que recogió á la ventura en las conversaciones de los soldados, de una manera que nos recuerda á otro escritor que nos ha hablado también de la campaña africana (1).

Ha motivado ésta en efecto una obra de las que recibe siempre nuestra literatura como motivo de particular enhorabuena: una obra de aquel que aun en nuestros tiempos ha sabido sorprender y pintar algunos nuevos

(1) El Sr. Alarcón ha publicado posteriormente otra obra histórico-descriptiva *De Madrid á Nápoles, viaje de recreo realizado durante la guerra de* 1860 *y el sitio de Gaeta de* 1861.

aspectos de la naturaleza y de la vida, que ha desmentido ciertas teorías pesimistas sobre los destinos de la poesía, que ha presentado la unión harto rara de un alma purísima y del mayor vuelo poético... de Fernán Caballero, ya bien conocido entre vosotros, y que en esta misma Revista ha sido apreciado por un maestro (1). No se trata aquí de una de sus obras de más valer, pues *Las deudas pagadas* no son más, en comparación de otras producciones del mismo autor, que lo que llaman los franceses *une bluette*, ó según las palabras del novelista, *algunas hojas sueltas tomadas del archivo de la verdad y algunas flores del siempre fresco herbario de la tradición para formar un conjunto en que nada hay mío sino el hilo que las une.* Se ve que, como siempre, pretende Fernán Caballero ser más retratista que pintor, y esta vez sin duda con más realidad, pues muchos de los sucesos que nos refiere son anécdotas tomadas de la guerra contemporánea.—Juan José, campesino de Bornos, «uno de los pueblos que como ramos lleva la Sierra de Ronda orlando su falda», un labrador «que en su vida había dicho á un pobre un *perdone V. por Dios,*» y su buena mujer María, acogen á un segador moribundo, á su mujer y á su hijo Miguel. Muertos los padres, vive éste en la casa y es tratado ni más ni menos que los dos hijos de los campesinos, Gaspar y Catalina. Paga aquél su deuda sustituyendo como soldado á Gaspar, pero cayéndole luego la misma suerte, debe entrar también en el servicio. Distínguense ambos en la guerra de África. Asiste á ella el mismo Juan José en persona, que en lugar de ir á vender unos peros á Málaga ó á Jerez, se va con ellos muy fresco á Berbería. Regresa Gaspar herido, pero todo termina felizmente, confundiéndose con la alegría nacional la que resulta á la familia de la unión de Miguel y Catalina.—Trata el novelista este sencillísimo argumento con su habitual superioridad: pinturas de costumbres, imitaciones ex-

(1) Alude á Fernando Wolf. (*Nota de esta edición.*)

presivas del habla popular, recuerdos de tradiciones poéticas, felices toques de paisista, ocurrencias infantiles, sentimiento religioso y nacional, todo se halla derramado y felizmente enlazado en la nueva y al parecer última narración de Fernán Caballero (1).

Volviendo á las poesías menores, hallamos también cultivado con singular afición el inocente género de la fábula, recomendable como todo lo que tiende á dar mayor ensanche al dominio de la buena poesía y á enlazarla con sanas ideas prácticas, pero sumamente difícil, ya porque carece de los atractivos que suelen llevar consigo otros géneros, ya porque, á poco que se descuide, puede caer en lo pueril ó en lo pedagógico (2). A esto debemos añadir que muchos de los que se han dedicado á esta poesía entre nosotros han dado poco vuelo á su imaginación, absteniéndose de buscar las diferentes formas del apólogo y siguiendo con demasiada fidelidad

---

(1) Al hablar de Fernán Caballero, no es necesario insistir en su afición á las poesías y narraciones populares de que ha dado tan bellas muestras en sus novelas; por esta razón y por no pertenecer á nuestro encargo, nada diríamos de los *Cuentos y poesías populares de Andalucía* publicados no ha mucho, y que supongo ya bien conocidos, si no creyese que se tiende ahora á dar una importancia exagerada á las coplas ó cantares de cuatro versos, especies de epigramas á veces muy interesantes para el estudio de las costumbres nacionales, por lo ingenioso de la idea, por lo delicado del sentimiento, pero que muchas veces tienen un sabor más soldadesco ó aun barberil que verdaderamente popular. Con esta ocasión recordaremos también que el joven D. Augusto Ferrán ha coleccionado con el título *La Soledad* algunos de estos cantares que ha imitado además con acierto.

(2) Hallamos también en D. Miguel de los Santos Alvarez, uno de los ingenios que en nuestra época se han perdido, ó poco menos, por falta de disciplina, un ingenioso parodiador de este género, como se ve en el siguiente ejemplo más comedido que otros:

Un gato y un ratón se convinieron,
Y recíprocamente se comieron;
Efecto de la gula, vicio feo,
De que debes huir, oh Timoteo.

Posteriormente el P. Fernández, de Sevilla, ha mostrado en sus *Fábulas ascéticas* lo que puede lograrse en este género cuando se cultiva con originalidad y notable ingenio.

la manera de Samaniego. D. Miguel Agustín Príncipe acaba de publicar una colección de ciento cincuenta, muy digna de loa por la variedad de argumentos y por el esmero en la ejecución, pero que en general no presenta aquella excelencia que sería necesaria para remozar el género y para que pudieran recorrer con gusto una colección tan crecida las personas de gusto difícil, que por otra parte no constituyen el mayor número de los lectores naturales de una obra de esta clase. A pesar de que, según observa el Sr. Príncipe,

> Unos quieren la fàbula concisa
> y otros huelga le dan un tanto cuanto,

sin dar razón á unos ni á otros, porque

> En materia de tortas como en todo
> lo bueno está en la esencia, no en el modo,
> y en consecuencia estoy por las mejores,

sin embargo, debería preferirse una precisión cuasi epigramática, á la difusión verbosa que á la manera de otros admite él en muchas de sus fábulas.—El Sr. Príncipe acompaña su colección con un erudito prólogo acerca del género poético del que presenta tantas y tan apreciables muestras, y donde habla con singular complacencia de la especie de la fábula grave, menos cultivada, á su parecer, de lo que se debiera; y termina la obra con un arte métrica dialogada, fruto de detenidas y profundas meditaciones sobre esta materia.

D. Juan Eugenio Hartzenbusch, aficionado también á la fábula, según demostró ya en una colección publicada en 1848, ha dado á luz recientemente dos preciosos tomitos con el título de *Cuentos y fábulas*, donde ha presentado la narración moral en variadas formas. Entre los cuentos, daremos el primer lugar por el mérito literario al que lo ocupa materialmente en la colección y es el intitulado *La hermosura por castigo*, concepción, según creemos, enteramente original, y verdadera muestra de la tan deseada y poco realizada poesía simbólica.

Supone el narrador que la hermosísima Pulqueria, hija de Teodosio el Grande, ciega de nacimiento, recobra después la vista por intercesión de su madre bienaventurada, pero con la condición de que no vea lo que más quiere, y que resulta ser su propia hermosura. Los padecimientos que sufre por no poder contemplar esta prenda tan celebrada, sus luchas y su victoria, el último momento de su vida en que contempla año por año la historia de su belleza física y la imagen resplandeciente de su alma pronta á recibir la palma de su martirio moral, forman las sencillas peripecias de este relato, escrito en deliciosísima prosa.—Contiene la misma colección *La reina sin nombre*, crónica visigoda, verdadera, aunque no muy extensa, novela, de sumo interés y que arguye profundos estudios históricos y que como otros tres relatos que siguen luego, *Mariquita la pelona*, en lengua del siglo xv, *Miriam la trasquilada*, en estilo bíblico, que supone comunicada por un israelita de Gibraltar, y *Doña María la pelona*, cuya biografía narra una carta que se finge escrita por un descendiente de esta heroína moderna, versan sobre la historia de una mujer hermosa á quien se corta el pelo, sugerida originariamente por el cuento popular de la *Doncella napolitana*. Otro cuento que parece fundado en una tradición de diversa especie, es el de *La locura contagiosa*, en que pinta al bueno y pobre Cervantes que por sus solitarias risotadas pone en cuidado á una hermana suya, la cual llama á un médico, á un cura y á otras personas que sucesivamente se van contagiando con la manía de reir al oir leer algunas páginas del Quijote (1). Además de estos y otros lindos cuentos contiene la colección del Sr. Hartzenbusch, como promete su título, una serie

(1) El joven poeta dramático Sr. Serra ha sacado de este cuento ó de la tradición, *El loco de la guardilla*, zarzuela que ha obtenido muy buen éxito; en ella introduce á Lope de Vega, y media un diálogo sumamente cortés y respetuoso entre los dos grandes ingenios, cuyas relaciones, como es sabido, no eran tan cordiales como pudiera deducirse de la respetable autoridad de esta zarzuela.

de fábulas, en algunas de las cuales se halla algo más picante y nuevo que en otras obras análogas.—Citaremos por lo ingeniosas, la disputa entre *El metro y la vara* y la *Invención del círculo*, debida á un burro que da vueltas al rededor de un árbol á que está atado, y por lo delicado del pensamiento, *La lámpara de la torre*, en que un viajero, de regreso á su patria, halla con pesar sustituído á una lámpara religiosa un gran reloj alumbrado con gas (1).

Pertenecen también á la clase de narraciones morales los cuentos de D. Antonio de Trueba. Este es un nombre ya ventajosamente conocido por *El libro de los cantares*, ó poesías en tono popular en que toma por estribillo un cantar ó copla de las que andan en boca del vulgo. Cuando se publicaron estos cantos se reconoció un parentesco más ó menos lejano entre Fernán Caballero y el joven poeta. La semejanza se ha hecho mayor, á lo menos en la forma, desde que Trueba se ha dedicado á componer cuentos en prosa. Acaso no ha sido lo más acertado para su definitiva reputación literaria el haber dejado un género que había hecho suyo y que hubiera podido mejorar más y más, elevándolo y depurándolo de todo resabio vulgar; mas sea como fuere, no puede menos de alentársele en esta nueva senda que con tanto éxito y aplauso ha emprendido; en que logrará sin duda mayor número de aficionados y cuya lectura tanto bien puede hacer. No hablaremos de los *Cuentos de color de rosa* que no pertenecen al período que examinamos, sino solamente de los *Cuentos campesinos* que últimamente ha publicado. Es esta una colección muy recomendable y que será vista con gusto por cuantos aman las buenas lecturas. Aun en los casos en que no se admira al escritor, se estima al hombre. Trueba es un poeta que cuida de hermosear su alma para que sean

(1) El Sr. Hartzenbusch ha añadido á su propia colección algunos cuentos epigramáticos, tomados de un manuscrito del célebre sonetista D. Juan de Arguijo.

más bellas sus creaciones, y de aquí resulta en su obra un espíritu de benevolencia y serenidad que encanta. Hay además paisajes bien escogidos y bien copiados, caracteres bien observados, diálogos felices, páginas acabadas. Sin embargo, se echa de menos en el conjunto abundancia, vigor y vida; hay á veces un *humor* algo arbitrario y lánguido, y las digresiones á que propende parecen indicar falta de recursos. Como sea, con todas sus imperfecciones y con su ninguna pretensión, creemos que enriquecen más el arte estudios de costumbres de esta clase, que muchas construcciones simplemente fantásticas sin apoyo en el sentimiento ni en la realidad exterior. Además de tres relaciones, contiene la coleccioncita una especie de diminuta estética por vía de ejemplos, y una alegoría ingeniosa y perfectamente desenvuelta relativa á la conducción de las aguas del Lozoya á la corte de España.

La novela de mayores dimensiones no deja de cultivarse ahora entre nosotros, y á las interminables narraciones francesas que nos habían inundado, se van sustituyendo otras debidas á plumas españolas, pero que se asemejan á aquéllas demasiadamente. Abundan los escritores á destajo que condecoran con el título de *novelas históricas* sus improvisaciones, para cuya confección bastan algunos extractos de una antigua crónica que se hojea con mano profana, mezclados con algunos lugares comunes de amantes desgraciados, tirano feudal, astrólogo, etc. No contaremos en el número de estos adocenados narradores á D. Manuel Fernández y González, fecundo novelista, de quien conocemos *La dama de noche* últimamente publicada. Para algunos lectores y aun émulos, este autor es el ideal del género. Cierta escritora de novelas decía en el prospecto de una obra suya que nuestro novelista historiador es Villoslada (el autor de la *Blanca de Navarra*), nuestro novelista pensador Fernán Caballero y nuestro novelista poeta Fernández y González. Sin jurar por las palabras de esta clasificación, no hay duda de que Fernández y González

tiene facultades nada comunes para el género que cultiva, y que á lo menos cuantos están sujetos á la seducción de esta clase de lecturas, si leen las primeras páginas de *La dama de noche*, devorarán las siguientes y se darán prisa en llegar á las últimas. Mas dudoso es que se repita con igual interés la lectura, como sucede con aquellas obras en que satisfecha la primera curiosidad, queda algo que aprender ó algo que el lector desea asimilarse. *La dama de noche* no es la obra maestra de Fernández y González, á juicio de alguno de los aficionados á este escritor. Desde las primeras páginas se ve que éste ha tratado de españolizar el género que cultiva; la escena pasa en Madrid, el fondo general de las costumbres se presenta como moderno y español, y la acción se enlaza con hechos acaecidos en las Antillas.

Las primeras escenas en que el narrador y en parte héroe de la novela, ve en un palco á la misteriosa Dama, de quien le habla en términos incomprensibles su amigo Luis, recién llegado de lejanas tierras, una cita á la luz de la luna, el encuentro en una ermita con una mendiga también misteriosa y cuya suerte se adivina luego que ha de estar enlazada con la Dama de noche, ofrecen aquel atractivo claro-obscuro entre lo real y lo imaginario que distingue á los cuentos de Hoffmann. Vienen más tarde las explicaciones tan difíciles de aceptar como la parte fantástica. Hay sobre todo un negro (que, de paso sea dicho, da lugar á una descripción muy notable del estado social de las poblaciones africanas), un jefe de tribu, amante y esposo de una princesa de su color, luego hombre civilizado que se enamora repentinamente de una náufraga que cree muerta, que gasta sus inmensas riquezas para erigirle un panteón, que luego por simpatías que le excita su figura se pone al servicio de la madre de la supuesta difunta, y sin que ella lo sospeche se da al robo y al asesinato para proporcionarle el sustento, etc., etc.: invención que traspasa los más anchos límites de la licencia novelesca. El estilo del Sr. Fernández y Gonzá-

lez, que no carece en ocasiones de vigor y prestigio, es, por otra parte, bastante parecido al de los novelistas franceses, sin faltar los frecuentes apartes (*alíneas*) introducidos por la especulación de los autores de folletín. Según el uso de estos novelistas, que se observa también en Fernán Caballero, abunda lo horrible en *La dama de noche;* el autor se complace en hacernos oir

Orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira;

pero sin tener el profundo sentido moral del autor de *La familia de Alvareda,* nada hay felizmente que recuerde la perversión del sentimiento que tanto repugna en algunos novelistas del vecino imperio (1).

Entre las obras poéticas de mayor aliento, el drama ha sido la predilecta de nuestros ingenios y la que en general ha producido obras más notables. La manera poco dificultosa con que se estudian los modelos, recorriendo las agradables páginas de nuestras antiguas colecciones dramáticas ó asistiendo á las representaciones teatrales, y la honra y el provecho que más que otra alguna reportan las obras dramáticas, cuando son algún tanto bien recibidas del público, han sido probablemente la causa de dicha preferencia. El drama español de nuestra época fué en su origen un parto híbrido del antiguo drama nacional y del monstruoso teatro francés moderno. Se ha ido después depurando más y más, conservando el fondo español, con el cual se han tratado de combinar los elementos fácilmente asimilables de otros teatros. Ni por los descarríos en la parte del sentimiento y de la imaginación, ni por la inexperiencia escénica, serían ahora consentidos muchos dramas que nos entusiasmaban hace veinticinco años. Ahora se coordina

(1) El Sr. Fernández y González, que cultiva también el género dramático, dió al Teatro en 1860 las *Deudas de la conciencia*, drama trágico en tres actos y en verso, en que trata de representar los efectos de la maldición paterna en los hijos de los culpados.

mejor una acción: no es que se busque aquella cohesión natural é íntima que enlaza las diferentes situaciones en los mejores dramas del gran trágico inglés, sino más bien el tejido hábil é ingenioso que bosquejado por nuestros antiguos dramáticos se ha ido perfeccionando en los teatros sucesivos.

Uno de los poetas que más han contribuído á mejorar nuestro drama moderno, es indudablemente D. Juan Eugenio Hartzenbusch. Su última obra *El mal apóstol y el buen ladrón* (1) da muestras de que no han decaído sus dotes dramáticas y especialmente de aquella destreza y desenfado con que los ingenios llegados á su madurez suplen los esfuerzos (á veces fecundos) de los primeros trabajos. Las cualidades morales y literarias del respetable poeta le hacían el más á propósito para ensayar el drama religioso ó *Misterio* tal cual conviene á nuestra época; y el éxito de su composición no ha desairado su proyecto; pues aunque la nueva composición diste mucho de ser la obra maestra de su autor, es, sin embargo, un drama muy estimable. Con su habitual modestia, Hartzenbusch ha dado su obra como imitación del teatro antiguo; y en efecto, la respectiva situación moral de los dos personajes principales recuerda la del ermitaño y el bandido en el famoso *Condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.—Se puede notar en el drama de Hartzenbusch demasiada sutileza en la combinación de algunas situaciones dramáticas y que el carácter de Pilatos, aunque muy bien entendido, pudiera haber sido presentado con más dignidad.

Imitación es y bastante directa de la *Emilia Galotti* de Lessing, aunque por esto no deja de ser obra de gran mérito, *Un duelo á muerte*, de D. Antonio García Gutiérrez, el célebre autor de *El Trovador* y de *Simón Bocanegra*. La mayor novedad que ha introducido el poeta español ha sido la de refundir en un solo persona-

---

(1) Este drama fué representado y publicado por primera vez á principios de 1860.

je, que es el del pintor Conti, los del padre y del novio de Emilia, de suerte que no es el padre sino el esposo quien sacrifica en aras del honor la vida de la heroína, sustitución en esta parte poco feliz, pues falta la autoridad patriarcal á la terrible acción, que no puede además eximirse de la sospecha de pasión celosa; tanto más cuanto no está completamente justificada en el drama español la necesidad del sacrificio. Acaso, según ha observado un crítico chileno, se hubiera podido evitar la catástrofe, suponiendo, algunas escenas antes, en el duque el cambio moral y el arrepentimiento que muestra al final del drama. Por lo demás, el Sr. García Gutiérrez ha condensado la acción y ha motivado los manejos de Marinelli por amor á Emilia y odio á Conti; ha dado más entereza al carácter de la heroína, y ha procurado hacer algo menos odioso el del duque. Ha justificado el enlace del pintor con la patricia por pobreza del hermano de ésta, si bien ha resultado la incongruencia de que el cortesano Conti, el complaciente retratista de la manceba del duque, haya de ser luego la personificación del honor conyugal. El trueque intencionado que hace Marinelli del retrato de la cortesana ya desamada por el de la hermosa novia del pintor, revestida de los emblemas de la caridad, la escena entre aquélla y Emilia, en que la mujer culpable cede al prestigio de la virtud, otras situaciones muy bien entendidas, la belleza de la versificación y el arte del diálogo, son prendas que á pesar de su falta de originalidad y de sus defectos más ó menos notables, colocan la obra del Sr. García Gutiérrez en una altura poco común.

El grande acontecimiento literario de estos dos últimos años ha sido *El tanto por ciento* de D. Adelardo López de Ayala. Representada por primera vez con extraordinario éxito en el teatro del Príncipe, no sólo se habló de esta comedia como de una obra notabilísima, sino que se dijo que haría época en nuestra literatura, según la expresión consagrada, que á decir verdad, se ha usado ya unas cuatro veces en poco más de dos

años (1). Cuéntase que uno de nuestros primeros ingenios, movido de un ímpetu de entusiasmo que lo era también de generosidad, al representarse una de las escenas más interesantes del drama, en uno de aquellos momentos en que cede á la vivacidad de las impresiones todo espíritu de censura, dijo en alta voz: ¡ha resucitado Calderón!; y pasando al extremo opuesto de la jerarquía literaria podemos decir que oímos asegurar en un corro de artesanos que *El tanto por ciento* es el mejor drama que se ha escrito jamás. El paroxismo del entusiasmo ha dado después lugar á una apreciación más templada y tampoco han faltado críticas evidentemente hostiles.

El Sr. López de Ayala se ha propuesto en su drama combatir el afán inmoderado de riqueza que caracteriza y afea á nuestra época; mira buena y elevada que tiene al propio tiempo el interés de actualidad. En nada más que en la intención general recuerda el drama español *L'honneur et l'argent* de Ponsard, ni *La question d'argent* de Dumas hijo, que le precedieron en su empresa. No hay duda que tales argumentos, que esta materia mercantil dramatizada, deben presentarse como una novedad, pero difícil es creer que de ellos pueda nacer una nueva época literaria, pues además de ser poco poéticos de suyo, no pueden dar lugar á muy variadas combinaciones.

El argumento del drama del Sr. López de Ayala, en cuanto puede resumirse en pocas palabras, es el siguiente. Los héroes de la acción son D. Pablo y la condesa Isabel, cuyo casamiento no ha tenido otro estorbo que la delicadeza de la última, viuda de respetable anciano, en retardar las segundas nupcias. Para no faltar

(1) Lo mismo se dijo, ó poco menos, de *La Campana de la Almudaina* y más recientemente de *La cruz del matrimonio*. Lo mismo se ha dicho formalmente de *Un duelo á muerte*, que á pesar de su mérito, no deja de ser una imitación más ó menos libre. Posteriormente hemos creído notar en el plan de *El tanto por ciento* reminiscencias de *La Calumnia* de Scribe.

al compromiso de comprar una quinta que había agradado á la condesa, Pablo, poco menos que arruinado por un imprevisto quebranto de fortuna, se ve en la precisión de empeñar á carta de gracia (pacto de retroventa) una dehesa heredada de sus padres. Roberto usurero, la codiciosa Petra, amiga de la condesa y mujer del honrado pero débil Andrés, Sabino criado de Pablo y Ramona camarera de Isabel, traman una gran conspiración para impedir el casamiento, con el fin de que Pablo no se halle en la posibilidad de desempeñar la hacienda, en cuya enajenación condicional todos han tomado parte. Para esto calumnian á Pablo, valiéndose de indicios maliciosamente interpretados, y luego á la condesa, puesta inocentemente en una situación comprometida por la audacia de un pretendiente. El despecho de Pablo, los padecimientos de la condesa, que pudieran cesar con una palabra que se niegan á pronunciar los infieles amigos y servidores, forman el punto culminante de la acción y terminan el segundo acto con una escena de incomparable efecto. Una carta escrita por dicho pretendiente á su cómplice Roberto que también pretendía por su cuenta la mano de la condesa, es el principal instrumento del desenlace.

Las acusaciones capitales que se han dirigido contra este drama son la odiosidad y poca variedad de la mayor parte de caracteres y la suma de casualidades é inverosimilitudes necesarias para que se fraguase un plan tan diabólico entre tantas personas de condición diferente. No se ve tampoco bastante fundado (y hubiera sido muy fácil fundarlo) el que la venta no fuese completa y sí sólo á carta de gracia, lo cual constituye el eje principal de la acción. Repugna también al espectador el ver á la condesa en el último acto rodeada en su propia casa de sus infames ofensores, lo que se excusa con su natural bondad y su trastornó mental, y se combinan además con un incidente de intención profunda, aunque arriesgada en la ejecución, cual es el instinto de la condesa, en medio del eclipse de su razón,

en averiguar las causas de su desgracia. Observaremos también que se parecen demasiado los finales del primero y segundo acto: en el primero es Pablo el calumniado y la condesa la que se cree ofendida; en el segundo la condesa es calumniada y Pablo la cree criminal.

Que haya cierta sutileza en el arreglo de los acontecimientos de un drama de esta clase, que muchas situaciones se hayan de motivar (según la expresión técnica) porque no se presentan bastante motivadas por sí mismas, y tal vez más que todo que haya una inverosimilitud radical, pues no es creíble que los agiotistas y usureros, por muy dados que sean á medios ilícitos, armen conspiraciones domésticas por el estilo de la que el drama presenta, todo lo concederemos de buen grado; pero la verdadera cuestión consiste en saber si las bellezas del drama compensan estos inconvenientes poco menos que inevitables atendido el asunto y el sistema dramático. Nuestra opinión, como la de otros muchos, es de que los compensan. El argumento está hábilmente conducido y completamente desarrollado, sin que sobre una escena, ni cuasi una palabra. Hemos hablado ya del grande efecto de alguna situación. La expresión es culta y feliz, poética sin falso lirismo y natural sin afectada familiaridad. Hay además algo de ideal y elevado en el carácter de los dos principales personajes, y como su cariño no se presenta con las pretensiones psicológico-sentimentales que son harto comunes, y como á él se oponen, no obstáculos respetables, sino tan sólo la injusticia de los hombres, excita un interés vivo y legítimo.

La tendencia dominante en nuestra poesía dramática es por el momento la representación de costumbres burguesas, lo cual extrañarán tal vez algunos de nuestros lectores, tratándose de la patria de Calderón. Hállase aquella tendencia llevada al último grado en *El sol de invierno* de D. José de Marco, que ha sido recibido con mucho aprecio, debido principalmente á la sencillez de

medios y al efecto que siempre produce la expresión de un sentimiento sincero. Todo el drama se reduce á dos parejas, una de casados y otra de novios, de las cuales la primera sirve de modelo y de correctivo á la otra. Para que se vea el carácter eminentemente casero de esta comedia, basta recordar una de sus situaciones: al final del segundo acto se presentan las dos parejas, ellos sosteniendo sendas madejas y ellas devanándolas; cae el telón, y al levantarse para el último acto se encuentran los cuatro héroes del drama en la misma interesante posición.

No sólo un buen éxito, sino aplausos y entusiasmo y halagüeñas demostraciones de varias clases, ha valido á D. Luis Eguílaz su nuevo drama, *La cruz del matrimonio*. Supónese que al revés de lo que suele suceder en triunfos de esta clase, el del Sr. Eguílaz ha sido debido más á los hombres que á las mujeres, y no falta quien sospeche que á él ha contribuído también el deseo de oponerlo al de *El tanto por ciento*. No han faltado, por otra parte, críticas encarnizadas que bastante han tenido que cebarse en la parte defectuosa del drama y que no han perdonado ni el personaje de la heroína Mercedes, que es, en verdad, el que recomienda y sostiene la composición. Mercedes es el tipo de la esposa paciente y resignada, y aunque se ha dicho, interpretando indebidamente algunas de las expresiones puestas en su boca por el poeta, que obra por cálculo y con la esperanza de llevar á buen camino á su marido, es fácil ver que lo que la anima es únicamente el amor del bien y la fe que en los resultados del bien abriga su alma. Se dice también que llega hasta el extremo su abnegación, y que este extremo ni es natural, ni equivale á aquella mezcla de dulzura y de querellosa reconvención que debe caracterizar á la mujer prudente. Pero se ha olvidado que el poeta no ha querido pintar sino una cualidad de la buena esposa (cualidad la más amable y en suma la más eficaz): la dulzura; y que esto lo ha conseguido. Se ha censurado con mayor motivo que llegue

su abnegación hasta el punto de sacrificar á los vicios de su marido unos valores en que había convertido sus joyas y en que fiaba el porvenir de su hijo, lo cual mirado á sangre fría no hay duda de que es inadmisible, si bien dado el impulso de admiración produce en el drama buen efecto. En resolución, el carácter de Mercedes es, no una creación asombrosa, sino una concepción feliz y bien ejecutada. Su extrema paciencia, unida á una índole prudente y conciliadora, á una amable discreción, sin resabio alguno declamatorio, sin nada que toque en estoica insensibilidad ó en indiferente idiotez, ha excitado y debe excitar interés sumo. Lo demás que es dado alabar en el drama se reduce al conocimiento de los efectos escénicos. El capítulo de los cargos puede alargarse fácilmente: dos maridos demasiado parecidos en sus repugnantes fechorías y dos mujeres demasiado contrapuestas; falta de acción en los dos primeros actos; escena trágica del tercero que no se aviene con el carácter dominante en la composición, seguida de la escena idílica final, que aunque bella en sí, viene muy mal luego de la anterior; una tía ridícula y afrancesada que sólo tiene gracia cuando no es ella, sino el poeta, quien habla por su boca; el marido feliz y mucho más culpable que el desgraciado, y que se vuelve predicador cuando aun no sabemos de fijo que se ha convertido; alguna situación asainetada y expresión á veces trivial, en la cual se ha creído que el poeta quería vindicarse de la nota de lirismo que á sus anteriores dramas había sido dirigida.

Como es de ver por las anteriores análisis, nuestra literatura, aunque algo pedestre, en general, se mantiene felizmente muy apartada del feo realismo que domina en muchas producciones de la de nuestros vecinos, y del que con tanta razón se quejaba vuestro corresponsal al tratar del estado de esta última literatura en el año 1859. Aun se pudiera decir que la mayor parte de nuestros poetas ha escrito con intenciones morales y que éstas han sido las mejor recibidas por el público; sínto-

ma feliz y que preservará sin duda á nuestras letras de errores á que no dejó de propender un día, y que sería fácil se le comunicasen por contagiosos ejemplos. Preguntaba un amigo nuestro si este nuestro amor á la moralidad puede tener alguna semejanza con el que sentían por la poesía bucólica los guerreros cortesanos de la época de Carlos V; á esta pregunta ingeniosa aunque un tanto indiscreta, contestaremos que siempre es muy de alabar el respeto á los buenos principios, si bien, aun cuando no se tratase más que de los intereses de la literatura, sería muy de desear que no viniese absolutamente á cuento la pregunta de nuestro amigo.

Como no debe ser objeto de este escrito presentar un cuadro completo de la vida literaria de España, no hablaremos de las importantes obras de investigación que se hayan publicado (como el primer tomo de la *Historia crítica de la literatura española* de D. J. Amador de los Ríos, los nuevos volúmenes de la *Biblioteca de Autores españoles* dada á luz por el Sr. Rivadeneyra); pero aun cuando se trate solamente de bella literatura, no es lícito pasar en silencio publicaciones, como los dos últimos tomos (XXIII, 1860; XXIV, 1861) de la *Historia general de España* por D. Modesto Lafuente. Abrazan estos dos tomos, además de una apreciación general del gobierno del Príncipe de la Paz, y de la situación económica de 1800 á 1807, desde los sucesos que en el último año precedieron á la invasión francesa hasta principios de 1811, la ceguedad de los reyes y fascinación del favorito, las desavenencias de la real familia, la prosternación del partido del Príncipe de la Paz y del de Asturias ante Bonaparte, la abdicación de Carlos IV y proclamación de Fernando VII, la emboscada de Bayona, el dos de Mayo de 1808 en Madrid, primera manifestación contra la dominación francesa á que siguió el levantamiento general de la nación y algunos gloriosos triunfos de ejércitos españoles, el nombramiento de José para rey de España, la forma-

ción y vicisitudes de la Junta central, la heroica retirada y el regreso de la división española del Norte, la entrada del emperador en España, las desavenencias del mismo con su hermano, los inmortales sitios de Zaragoza y Gerona, el grito universal de insurrección en España y en sus Américas, las guerrillas, los auxilios de Inglaterra, el nombramiento de la regencia, la reunión y las primeras sesiones de las Cortes tan notables por su entusiasmo patrio como por su inexperiencia política, los proyectos de Napoleón sobre los pueblos de la orilla izquierda del Ebro, etc. Así sigue adquiriendo mayores dimensiones y mayor riqueza de datos (ha tenido ocasión de añadir algunos á los de la obra especial de Toreno y de rectificar varios de la de Thiers) á medida que se va apartando de los tiempos en que los resultados de los documentos son más escasos, más difíciles de obtener y menos seguros, y á medida que la historia se va presentando más enlazada con los sucesos actuales, circunstancia que la hace más propia para interesar al mayor número de lectores y en especial á un centro eminentemente político como es la capital de España, esta importante obra histórica, ordenada en el fondo, lucida y agradable en la exposición, que se esfuerza en ser imparcial (nos guardaremos de decir que siempre lo haya conseguido) y en que parece que las fuerzas del autor se van aumentando con el sucesivo trabajo que con tanta regularidad y con tan admirable perseverancia ha llevado ya cerca de su término. La materia de estos dos volúmenes, si en algunos puntos puede sonrojar á un buen patricio, en otros es la más propia para inflamar el sentimiento nacional; el señor Lafuente que lo abriga en alto grado y cuyos recuerdos personales deben alcanzar á los últimos años que ha historiado, ha derramado por las páginas de estos libros todo el interés de que aquellos sucesos son dignos, sin caer en el énfasis y en la declamación. Le aguardan en breve acontecimientos más difíciles de apreciar por un contemporáneo, los primeros gérmenes de nuestras fu-

nestas disensiones políticas: *periculosæ plenum opus aleæ* (1).

Aunque de una manera general y sin entrar en particularizaciones poco menos que imposibles si aspirasen á ser completas, nos toca también decir algo del estado de la oratoria en nuestra patria. Es este sin duda uno de los puntos en que más se distinguen nuestros contemporáneos. La oratoria sagrada ha logrado en general una notable mejora en la parte del gusto, tanto en lo tocante al estilo como en la pronunciación, si bien acaso én algunos oradores se nota la influencia, á veces demasiado directa, de recientes publicaciones francesas. En la forense, además de los muchísimos abogados que pueden preciarse de afluentes, descuellan algunos oradores que buscan la belleza de la dicción, sin caer en la retórica culta pero algo estudiada de los mejores modelos de últimos del siglo pasado. La elocuencia política, que ha sido el camino más directo para llegar á obtener influencia en los destinos del país, es sin duda la que más ha prosperado y la que puede ofrecer muestras dignas de ponerse al lado de las mejores de los demás pueblos de Europa (2). La afición de nuestros naciona-

(1) No es necesario advertir que sólo consideramos la obra del Sr. Lafuente bajo el aspecto literario y que en ninguna manera aceptamos sus doctrinas canónicas, ni muchas de sus apreciaciones políticas.

(2) Acaba de morir D. Francisco Martínez de la Rosa, uno de los más aventajados, sino el primero, de nuestros oradores parlamentarios. Los extraordinarios honores que la nación toda, empezando por los reyes, tributa al presidente de la cámara del Congreso de diputados, si se dirigen principalmente al hombre político y privado, se deben también en parte á la nombradía literaria del ilustre difunto. Martínez de la Rosa nació en Granada en 1788. A los veinte años había ya concluído la carrera del derecho y regentaba una cátedra de moral. En 1808 tomó parte en los negocios públicos. Elegido diputado luego que tuvo la edad necesaria, en 1814 fué confinado al Peñón de la Gomera como afecto á la constitución de 1812. Desde 1820 figuró como diputado y como ministro, pero por sus ideas en gran manera modificadas fué el padre del partido moderado. Desde 1823 á 1833, vivió, aunque no proscrito, en Francia y luego en Granada, entregado á sus ocupaciones literarias. A fines del último año fué llamado á la presidencia del Consejo de ministros y pro-

les á la belleza de elocución puede considerarse como un rasgo distintivo, aunque no exclusivo, de nuestro actual carácter. Hasta en los discursos en que debiera buscarse una índole más dialéctica, se desea hallar más principalmente un placer estético; fuera de las enseñanzas oficiales, se asiste á las lecciones de un elocuente profesor poco más ó menos como se acude á oir los ejercicios de un diestro instrumentista. No es esto decir que no se logre muchas veces unir un fondo verdaderamente científico á una exposición viviente y animada. Así sucede á menudo en los discursos pronunciados en las recepciones académicas y en las tesis compuestas para la ob-

---

mulgó á poco el Estatuto real. Desde entonces ha figurado siempre como una de las personas más influyentes y respetadas del partido á que pertenecía. Se le ha reconocido poca energía para el gobierno, pero nadie le ha negado la pureza administrativa ni la rectitud de intenciones. Muestra en sus obras poéticas una imaginación fácil y florida, una índole igual y serena, un gusto ameno y delicado, suave afición á las apariencias de sencillez y naturalidad, más bien que valentía y originalidad. Su principal amor era á la poesía, pero su más especial aptitud para la oratoria, en la cual se distinguía por el orden en las ideas, por la armonía y por una sostenida elegancia. Fué sumamente laborioso y hace todavía pocas semanas que pronunció un breve discurso filosófico en la apertura del Ateneo de Madrid. Sus principales obras, sin contar los discursos políticos y académicos, son las siguientes: el poema de *Zaragoza*, declamación poética, escrita poco después de la rendición de esta plaza; *Lo que puede un empleo* y *La viuda de Padilla*, comedia y tragedia que se resienten de las pasiones políticas de la época (hacia 1812) en que fueron escritas; *Morayma*, tragedia según el gusto clásico francés como la anterior, pero que como ésta versa sobre un asunto nacional; *Los celos infundados* y *La hija en casa y la madre en la máscara*, comedias del género de Moratín; la *Poética* en seis cantos, con anotaciones y extensos apéndices sobre la historia de diferentes géneros poéticos en España; traducción en verso y exposición de la epístola *ad Pisones*; *Edipo*, una de las mejores tragedias clásicas españolas y acaso la mejor y menos infiel imitación del *Edipo rey;* poesías sueltas, generalmente eróticas, pero entre las que se hallan algunas de otra clase, como la bella epístola elegíaca al duque de Frías; *Aben-Humeya*, drama escrito primero en francés para la *Porte Saint-Martin* y que se resiente demasiado de la influencia de este teatro; *La conjuración de Venecia en* 1310, drama en prosa que es su composición poetica más interesante; *Doña Isabel de Solís*, novela que ha obtenido poco crédito; la *Vida de Hernán Pérez del Pulgar*, y *El espíritu del siglo*, obra histórico-política de que se han publicado algunos tomos.

tención del grado de doctor (1). Trátase en ellas particularmente de sacar partido de las bellezas musicales y expresivas de nuestro rico idioma. Si la afición al arte oratorio que antes hemos notado puede ocasionar la declamación, esta dirección lingüística pudiera dar lugar, si se exagerase, á la imitación demasiado directa de nuestros antiguos; achaque que se creyó notar en el historiador Toreno, en algún escritor provincial y en la prosa sabrosísima de Baralt. Pero por otra parte hay que considerar que si nuestros prosistas clásicos ofrecen á veces algún amaneramiento retórico, contienen, sin embargo, tesoros de belleza idiomística y de candorosa expresión cuyo estudio puede ser provechoso en todos tiempos, y que algunos de los modernos que mejor los conocen, entre los cuales cabe citar á Hartzenbusch y á Aribau, han sabido conservar el corte castizo sin caer en el arcaísmo.—Para completar estas observaciones, es también de notar que algunos jóvenes muy recomendables por su talento y por su generoso amor al estudio (y cuyas tendencias filosóficas y sociales no nos toca aquí felizmente examinar) se han esmerado en formarse una nueva prosa, animada y brillante, pero en que se mezclan demasiadamente el lenguaje de la filosofía, el de la política y el de la poesía ó de lo que tal se supone.

Con riesgo de traspasar los límites del programa, concluiremos con algunas palabras acerca del movimiento poético que se nota hace ya algún tiempo en los países de lengua de *oc* de aquende y allende el Pirineo. Jasmin en 1825 en el país gascón, y Roumanille en 1835 en Provenza, inauguraron el nuevo cultivo de sus

(1) Entre las memorias académicas, sin tratar de aplicarles especialmente las observaciones que arriba hacemos, citaremos la notable [illegible] de la política española en el siglo XVI por el señor Cánovas del Castillo; el concienzudo trabajo de D. Tomás Muñoz sobre [illegible] españoles; el discurso del Sr. Nocedal sobre la novela; y [illegible] universitarias, la del Sr. Coll y Vehí sobre la sátira [illegible], la del Sr. Catalina sobre supuesta identidad del genio de la lengua hebrea y de la española, y la del Sr. Vergara sobre propiedad literaria.

dialectos provinciales, que después ha tenido muchos secuaces y que ha llegado á producir una *Mireio*. En 1833 nuestro Aribau, tan benemérito de la literatura catalana como de la castellana, con su *A Deu siau turons*, bella poesía inspirada por una página de Manzoni, removió nuestro entusiasmo por la lengua provincial que nunca se había dejado de considerar como habla culta y literaria. El favor que después merecieron las poesías de D. J. Rubió (*Lo gaiter del Llobregat*) y algún otro, y el éxito que en los tres últimos años han obtenido los Juegos Florales y en el cual se ha de ver algo más que conatos arqueológicos, pues han tomado parte en él personas de todas condiciones (1), nos hacen esperar que sea cual fuere el ulterior destino que la Providencia reserve á la lengua catalana, le están todavía reservados días de esplendor y de gloria.

---

(1) El pueblo (ó mejor el ex-pueblo) de las ciudades y villas tiene también sus cantos corales en que usa la lengua del país. Como la obra de más aliento que se ha escrito modernamente en esta lengua, debemos citar *La Orfaneta de Menargues*, novela histórica (siglo xv), de D. A. de Bofarull, que está en prensa.—Es de observar que Barcelona destina premios bastante considerables á obras escritas en lengua castellana. Así la empresa de uno de los teatros ha de premiar las tres mejores obras dramáticas entre las que se le han presentado al fin del año anterior; la Diputación provincial, por medio de la Academia de Buenas Letras, ha ofrecido 5 000 reales á una memoria sobre el derruído Palau; el Ateneo catalán 10 000 reales á una monografía sobre un punto cualquiera de la historia de España, etc.

REVISTA

DE LA

LITERATURA NACIONAL ESPAÑOLA

EN 1862–63 (1)

A pesar de que no han dejado de componerse bellos versos y de que la revista que lleva el título de *América* y otras más exclusivamente literarias, y por lo mismo menos duraderas, han insertado numerosas poesías líricas, en las cuales entre caracteres comunes, asoman acá y allá rasgos de fisonomía individual, no conocemos otra colección publicada en los dos últimos años que haya obtenido alguna celebridad, fuera de la que con el nombre de *Elegías* y con un prólogo de la poetisa Carolina Coronado ha dado á luz el ya conocido poeta

(1) En este bienio las letras españolas han perdido tres de sus más eminentes cultivadores: D. Agustín Durán (Madrid 1789-1862); se recibió de abogado en 1816, fué oficial de la Dirección general de estudios desde 1821 á 23, bibliotecario primero de la nacional en 34 y director de la misma desde el 54. Discípulo, como tantos otros, del insigne humanista (y á la vez matemático) el presbítero don Alberto Lista, fué el primero que con ideas propias y con bastante notoriedad atacó el clasicismo francés en un corto volumen, *Sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español y el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito.* Es notable en la misma materia su artículo sobre *El condenado por desconfiado;* y sus luces y sus colecciones han auxiliado á Hartzenbusch y los demás editores de nuestro antiguo teatro. No hay que hablar de lo que ha hecho con respecto á los romances, en Alemania donde sus trabajos en esta parte son tan conocidos como en España, y donde ha sido Durán declarado por una pluma autorizada el primer crítico español de nuestra época. Se aplicó también á la composición arqueológico-poética en sus lindos cuentos en verso *La Infantina* y *Las tres toronjas del verjel de amor.* La Academia Española se propone hacer una edición completa de sus escritos. — D. Buenaventura Carlos Aribau (Barcelona 1799-1863), después de algunos estudios científicos y literarios se dedicó al comercio; publicó muy joven algunas poesías

D. Buenaventura Ruiz Aguilera. Es una serie de fragmentos inspirados por la muerte de una hija entrañablemente querida: pintura de las prendas de la niña perdida, recuerdo de las alegrías pasadas, exclamaciones de dolor en apariencia apacibles, amarguísimas á veces en el fondo. Hay versos muy bellos, pero la extremada libertad de la forma métrica y la inconexa sucesión de las ideas producen un conjunto algo extraño y aun diríamos afectado, si esta calificación pudiese

---

muy inferiores á las poco numerosas que después compuso y en 1822 fundó en Barcelona con López Soler (escritor ingenioso aunque altamente plagiario), con el profesor alemán Cook y con dos emigrados italianos la revista *El Europeo*, donde por primera vez se dió noticia de las nuevas controversias literarias. Versificaba con igual facilidad en castellano, catalán, italiano y latín. Aunque el impresor Rivadeneyra había concebido la idea de su gran colección de *Autores españoles*, Aribau fué el que le dió forma, literaria y la inauguró. Es justamente considerado como uno de los prosistas modernos más clásicos, por su prólogo á las novelas anteriores á Cervantes y sus biografías de Moratín el hijo y de Cervantes, no menos que por sus escritos políticos y económicos. Fundó y dirigió hacia 1840 el periódico *El Corresponsal*. Era consultado como uno de nuestros más entendidos hacendistas, y sobre la historia de la riqueza en España preparaba una obra en que pensaba valerse no sólo de su erudición económica, sino también de la literaria. Su extraordinaria tartamudez impidió que figurase más en los negocios públicos.—D. Nicomedes Pastor Díaz (Vivero, provincia de Lugo, 1811-1862) concluyó la carrera de derecho en 1833 y fué por entonces uno de los más distinguidos poetas de la pléyade romántica. Fué después sucesivamente periodista, uno de los fundadores del partido que se llamó puritano, ministro, embajador, senador y consejero de Estado. Escribió una *Biografía del general León*, *La corte y los partidos* y no hace mucho que pronunció en las Cortes un magnífico discurso sobre los negocios de Italia. Su novela intitulada *De Villa-hermosa á la China* pinta un joven que pasa desde la vida disipada de la corte á las misiones de Oriente: obra nada vulgar, de elevada intención, pero llena de detalles psicológicos, tristes para algunos lectores, así como deben de ser poco inteligibles para otros.—Ha fallecido también el aragonés D. Miguel Agustín Príncipe de que hablamos como fabulista y que se dió á conocer por la tragedia *El Conde D. Julián*, escrita con esmero é inteligencia, pero donde se propuso la singular idea de vindicar al conde godo, llegando hasta hacerle exclamar: *Miente la tradición, miente la historia.*—Débese también una mención honorífica al catalán D. Benito de Llanzá, conde viudo de Centellas, que en su drama *Centellas y Moncadas* (antes era *Lauria y Llanza*) puesto en versos bastante descuidados por Tamayo, mostró aspiraciones verdaderamente poéticas.

convenir á la expresión de un sentimiento tan sincero y tan profundo (1).

Entre las obras dramáticas, la que más ha llamado la atención, si no por la novedad, por la ejecución literaria, ha sido la tragedia *La muerte de César*, por don Ventura de la Vega, uno de nuestros poetas más acreditados, que escasea bastante los frutos de su talento, pero que ha sobresalido en todos los géneros dramáticos que al presente se cultivan: en la comedia de costumbres por *El hombre de mundo* (que pasa por la mejor comedia contemporánea y que es ciertamente perfecta en su esfera poco elevada), en el drama histórico por *D. Fernando de Antequera* y en la zarzuela por *Jugar con fuego* (2). La última composición de Vega no ha sido dada á la escena, según nos dice el prólogo, pòr no haber teatro en España donde se reunan los elementos necesarios para ejecutar un drama de su clase con el conjunto debido. Fué leído en la noche buena de 1862 en la tertulia literaria del marqués de Molíns (Roca de Togores) donde produjo un grande efecto, al que no pudo menos de contribuir el modo con que leería una obra propia el Sr. Vega, que aunque aficionado, pasa por el primer actor de España. La amistad, por boca del marqués, declaró la tragedia superior á cuantas se han escrito sobre el mismo argumento: lo cierto es que puede aplaudirse aun después de haber leído la de Shakespeare.

La tragedia neo-clásica que tan poco había florecido en España, á pesar de los esfuerzos hechos durante más de un siglo por los partidarios del gusto francés, ha reaparecido por intervalos en los últimos tiempos (*Al-*

(1) El mismo Sr. Aguilera prepara una colección de cuentos de carácter principalmente cómico con el título de *Proverbios ejemplares:* alguno de los ya publicados está escrito con gran facilidad y abundante vena.

(2) Fué Vega uno de los discípulos predilectos de Lista, que le nombraba heredero de su lira: legado que, sin embargo, el buen anciano hizo también á otros.

fonso Munio y *Baltasar* de la poetisa Gómez de Avellaneda, *Virginia* de Tamayo, etc.), con cierto éxito debido al amaneramiento de muchos dramas de la nueva escuela y á que algunos elementos de la última se han introducido en los recientes ensayos trágicos. Así lo reconoce el Sr. Vega. Ha respetado, según nos dice, la antigua forma: cinco actos, siempre en verso, en romance endecasílabo y á asonante por acto. Por otra parte, sólo se ha atenido á la unidad de pensamiento (mejor hubiera sido atenerse á la unidad de acción) y ha buscado la variedad de tonos sin desechar lo familiar y hasta lo epigramático, evitando la entonación siempre igual, altisonante, épica (sic) de la antigua tragedia.—Aunque el Sr. Vega ha estudiado las obras de sus principales antecesores (no tiene noticia, al parecer, de las escenas históricas de Ampère) declara que no ha tomado más que una expresión del drama inglés (el cual, sin embargo, mucho le habrá servido para empaparse en el espíritu del asunto), como también algunas frases de *La vida de Marco Bruto* de Quevedo y de un soneto de su maestro D. Alberto Lista. Este soneto le ha sugerido la idea matriz de la obra: la idea histórico-política (y en rigor más utilitaria que ética) de que el crimen de Bruto fué inútil por no permitir el estado de las costumbres romanas la conservación ó restauración de las antiguas formas republicanas. El poeta ha tomado los caracteres de la historia, modificando algún tanto el de Bruto y presentando en lugar del inflexible estoico un Bruto más amante y entusiasta de César, más conmovido por el horrible acto que cree deber á la patria. De la historia ha tomado también el personaje de Servilia de quien y de César teníase á Bruto por hijo: personaje que ha tratado de engrandecer, que es su principal creación y sin el cual no veía tragedia posible. Con este y los demás elementos suministrados ó sugeridos por la historia, ha podido llenar las dimensiones propias del género, de una manera más cumplida ó limitando más la duración de los sucesos que los que habían tratado el

mismo argumento. La disposición que á éste ha dado el Sr. Vega es la siguiente. En el primer acto César muestra su clemencia, describe á Antonio que Bruto era hijo suyo tenido en Servilia, antes del matrimonio de ésta, y sondea á Bruto, á quien trata de nombrar sucesor en su mando. En el segundo, César se presenta á Servilia que no consiente en deshonrarse firmando un pergamino que declare el origen de Bruto; Casio prepara el ánimo de éste y se citan para las Lupercales. Antes de celebrarse estas fiestas en el siguiente acto, se presentan los ciudadanos que viven á expensas de la liberalidad de César: adornan su estatua con una corona que Bruto manda arrancar; Antonio deduce de las palabras de Casio que se trata de una conspiración, de la cual piensa hacerse cómplice con su silencio; los Lupercales aclaman rey á César, murmura el pueblo, César se niega á recibir otro título que el de Padre de la Patria. En el acto cuarto se reunen los conjurados en casa de Bruto; Servilia se decide á firmar el pergamino y á darse la muerte. En el último, después de un diálogo entre los tribunos de la plebe, se asiste á los esfuerzos de Artemidoro, que resultan frustrados en parte por la perfidia de Antonio, para avisar á César. Este que, al recibir el pergamino de Servilia, se ha decidido á salir de su casa, despreciando los agüeros, es herido y al ver á su hijo entre los conjurados deja de oponer resistencia. Servilia revela á su hijo que es parricida. Antonio amotina la plebe que aclama también á Octavio, el cual entra con sus soldados.—Tanto en la disposición del argumento, como en la ejecución de las partes, se descubre una mano maestra: el poeta domina el asunto y lo conduce con seguridad, preparando sin esfuerzo los efectos dramáticos. Conserva en general una verdadera simplicidad de plan, y sólo cede al gusto de la mayoría de espectadores, que á esta cualidad prefieren un enlace artificioso, en algunas intrigas de Casio y de Antonio, con las cuales les hace todavía peores de lo que en realidad fueron. Es verdad que el poeta se complace en re-

bajar á todos los personajes secundarios (incluso Cicerón, que es como el gracioso de la pieza y á quien no trata mejor que un célebre historiador moderno) á trueque de realzar á César, Servilia y Bruto. El carácter de éste, como se ha indicado, ha sido embellecido aunque no desfigurado, y el desprecio que siente por sus cómplices que obran por móviles interesados (según lo que se observa también al final del drama inglés) parece atenuar lo odioso de su acto. El mayor defecto de la composición se halla en las últimas escenas. Puesto que á diferencia de Shakespeare, ha fundado la parte más dramática de su acción en la paternidad de César y no podía ni debía tratarla con la brutal indiferencia que expresan algunos versos de Voltaire, no cabía otro final que la revelación del terrible secreto. Al lado de semejante interés moral, todos los accidentes históricos deben parecer pequeños. Aun cuando hubiese querido representar el triunfo de Octavio, éste hubiera podido anunciarse antes que Bruto supiese de quién era hijo, y no dejarle, después de esto, largo rato en la escena, expresando inoportunamente sentimientos indecisos. En cuanto á las bellezas parciales que abundan en la tragedia, diremos tan sólo que el Sr. Vega sabe sacar partido de sus ideas y de su erudición histórica (sin que ésta sea muy recóndita, ni aquéllas siempre profundas), que maneja con un arte admirable el diálogo y que ha vencido generalmente las dificultades de una versificación sólo avezada á un estilo sostenido y pomposo (1).

---

(1) Citaremos como breves ejemplos de rasgos felices, el verso en que César trata de excusar á Servilia:

La que amó una vez sola... y amó á César;

la protesta de Bruto cuando los senadores se declaran unánimes en decretar honores á César:

Bruto. Sombra severa
Del gran Catón, consuélate. Respiran
Dos romanos aún: yo que á estas muestras
De adulación me opuse en el senado!
César. ¿Cuál es el otro?
Bruto. Tú que las desprecias!

Antes de pasar á otra composición dramática que ha compartido, si no el aplauso, la atención con la del señor Vega, debemos indicar el resultado de un concurso celebrado en Barcelona para premiar obras de este género y que dió un resultado más notable por la cantidad que por la calidad de las obras presentadas.

La mayoría del jurado adjudicó dos premios á las dos comedias morales, *Bondades y desventuras* y *La desobediencia* de D. Ramón Lo de Company, recomendables por su excelente espíritu y por cierta novedad en el argumento y destreza en su disposición, pero por otra parte muy débiles. Otro premio se designó á las *Deudas de la honra* de D. Jorge Laso de la Vega, especie de comedia de capa y espada, más notable por su brillantísima ejecución que por el fondo. Llamó también la atención una serie de escenas, más bien que drama, escritas en prosa con el nombre de *Cuadros de familia*, obra en que se notaron dotes especiales, si bien se convino en que no era apta para la representación. Algunos creyeron ver en ella la mano de Fernán Caballero, otros reconocieron tan sólo un admirador y en cierta manera un discípulo. Era una censura directa del desafío: el protagonista recibía un reto por haberse sonreído involuntariamente al pasar una señora ridículamente ataviada y al recordar un epigrama que con este motivo se había compuesto. El deber, el amor de esposo y padre se oponían á la aceptación del reto, mientras que

---

y las palabras de César á Antonio cuando se niega á recibir á Cleopatra:

César. Dile que del caudillo aventurero
El dictador del mundo no se acuerda
. . . .
Antonio. Duro mensaje!
César. El mensajero es hábil!

Aquí se nota que á diferencia de Shakespeare, que se atiene al momento histórico presente, Vega alude al futuro Antonio, al Antonio de Egipto.

por otra parte instigaban á admitirlo los ultrajes recibidos y las palabras del propio suegro del retado, militar ciegamente adherido al humano pundonor. Venció el deber y quedó ilesa la reputación del protagonista al aclamarle el pueblo caudillo de una expedición contra los franceses invasores.

A principios del último año se representó una comedia titulada *Lo positivo*, refundida del francés (*Le Duc Job*), pero tan felizmente, en opinión del público, que no hubiera tributado más aplausos á la mejor obra original (1). Se quiso ver en ella un nuevo *Tanto por ciento*, y como después de haber examinado despacio el complicado armazón de esta obra, algunos se avergonzaban de haber cedido al prestigio, se dijo que en la nueva composición se lograba el mismo objeto con medios más sencillos. El asunto, sin embargo, en el fondo no es exclusivo de nuestra época, pues se trata de la lucha entre el interés y el amor en la elección de esposo. La obra llevaba el nombre de D. Joaquín Estébanez que se consideró inmediatamente un pseudónimo (2).

El escritor tan aplaudido como traductor ha sido poco menos que silbado por una obra original de relevante mérito, los *Lances de honor*, en que reconocemos la misma pluma que escribió *Los cuadros de familia*, así como es el mismo el objeto, si bien aplicado á un asunto más complicado y á un plan más dramático. D. Fabián, jurisconsulto de Zamora, hombre de rígidos principios que, mal de su grado, ha sido elegido diputado de la nación, defiende vigorosamente en una sesión

(1) Parece que no le falta tanto como creímos para merecer este nombre.

(2) El autor de las dos obras publicadas con el nombre de Joaquín Estébanez y también por consiguiente, según creemos, de los inéditos *Cuadros de familia*, parece indudable que es el ya conocido poeta dramático Tamayo y Baus, si bien el lo niega aun á amigos íntimos. Más tarde ha sido completamente reconocida la identidad.

de Cortes á su cuñado Mendoza, gobernador de provincia, de las calumnias que le ha dirigido el intrigante diputado Villena. Este desafía á Fabián que se niega á aceptar el duelo, sin que valgan nuevas provocaciones, ni las amonestaciones de su belicoso cuñado, ni los consejos de D. Dámaso, ni la influencia que en su propio hijo ejerce la opinión. El D. Dámaso, natural antagonista de D.ª Candelaria, esposa de D. Fabián, ocupa en esta obra el lugar del viejo militar de *Los cuadros de familia*: es un personaje muy cómico, convencido de la inmoralidad del duelo al mismo tiempo que de la necesidad de no pasar por cobarde, representante de los neutros, que «da una mano á Dios y otra al diablo» y que se halla ya exento de peligros y de insultos por haber «hecho sus pruebas,» es decir, por haber perdido media oreja en una riña. Al fin colmado de injurias acepta D. Fabián el reto, que sólo se suspende al saber que su hijo y el de Villena han salido á combatir. La muerte del primero constituye la catástrofe.

Este drama supone, al mismo tiempo que una detenida meditación, notables facultades en su autor. La lección directa que se propone no obsta en manera alguna para que la realización sea viviente y lozana. Al mismo tiempo que se proclama el inflexible carácter imperativo de la ley, se pinta con grande energía el sentimiento que lucha con ella; y aun cuando alguno de los diálogos tenga visos de discusión, se funde tan bien con los elementos dramáticos, que no daña (á lo menos en la lectura) al buen efecto. El drama está en prosa y sería difícil traducirlo en verso conservándole su actual fisonomía; se podrá decir también que satisface más el interés dramático que la fantasía poética; pero el autor trató de establecer el equilibrio en esta parte por medio de una feliz creación, breve episodio á lo Shakespeare, que consiste en la aparición de una niña loca por haber visto morir un año antes su padre de un navajazo en desafío plebeyo y que da la noticia de la ejecución del de los hijos de Fabián y Villena. Los

pormenores son generalmente bellos (1), si bien nos parece tan arriesgado en la escena como inusitado el que la expresión de los sentimientos religiosos se presente, como en más de un punto del drama, desprovista de forma literaria. Acaso el segundo acto sea demasiado extenso y las sucesivas entrevistas de D. Fabián con don Dámaso, Mendoza, Villena y su hijo, que tienden todas á irritar su ánimo, presenten una simetría sobrado primitiva. Mas no han sido estas las causas de la caída del drama: su espíritu no podía gustar á todos y además como presenta una pintura muy viva y desgraciadamente no muy exagerada de nuestras costumbres políticas, se ha creído reconocer el sello de un partido, es decir, una doble intención: tanto más doble en cuanto no hay esencial enlace entre los elementos componentes, por la sencilla razón de que los parlamentarios no cuentan entre sus numerosas faltas la de haber inventado el desafío (2).

---

(1) Así hallamos rasgos dignos de Fernán Caballero (no hablamos de lo material del lenguaje que es mejor en el autor dramático que en el novelista) en lo que pone en boca de D. Fabián hablando á D. Dámaso... «años y años lucha uno denodadamente con las malas pasiones y cuando piensa que para siempre las tiene ya vencidas, á un solo choque revuélvense y levántanse amotinadas las heces del corazón y todo lo enturbian y envenenan... resistir á la tentación de lidiar con mi enemigo: eso es lo que me cuesta mucho trabajo. Lidiar con él: eso sería lo cómodo y fácil para mí. ¡Voluntad! no la tengo para otra cosa. ¡Valor! si todo el mundo defendiese á Villena, con todo el mundo me atrevería.» No todo nos parece tan bien; cuando D.ª Candelaria dice á los padrinos del desafío pidiendoles que vayan á buscar un sacerdote para auxiliar á su hijo moribundo: «No delataremos á nadie. Si preguntan quién le ha matado, diré .. cualquier cosa .. que le he matado yo,» ¿esto no es falso sublime?—No mencionamos ciertas críticas de detalle que se han hecho al drama, de aquellas que pueden hacerse á toda composición literaria, sobre todo si está escrita de una manera espontánea.

(2) Entre las nuevas composiciones dramáticas que han tenido mayor ó menor éxito, nombraremos: *La calle de la Montera*, fundada en el origen histórico ó tradicional de esta famosa calle de Madrid, debido, no al sombrero ó gorra que así se llama, sino á la viuda de un montero, bella, solicitada y honrada; *La gaceta y el amor*, fundada en una disposición legal acerca de los casamientos de los militares; en que se han censurado justamente chistes de mala

Pasando del género dramático al narrativo hallamos al verdadero (en cierto sentido) Fernán Caballero. Bien hicimos en efecto en no tomar alguna expresión de las *Deudas pagadas* y aun la publicación de los *Cantos y cuentos de Andalucía* por una despedida del público: despedida que, por otra parte, tratándose de poetas, se sabe que á nada obliga. Difícil era además creer que se condenase á la esterilidad planta tan lozana y que á cada primavera no echase nuevas flores. Danos la esperanza de una nueva colección de relaciones la que con el título de *La Farisea* ha publicado últimamente en *La Concordia*. Sabido es que Fernán sobresale en las narraciones cortas que llama relaciones, dejando muy atrás á los que por el carácter y espíritu más se le asemejan, sin exceptuar al flamenco Concience. *La Farisea* que en apariencia es un cuento como tantos otros, se distingue por aquella profundidad que penetra en lo íntimo del alma y la hiere para mejorarla. Tres son los principales caracteres: Bibiana, joven puertorriqueña, virtuosa por orgullo, su esposo el brigadier Campos, excelente y pundonoroso militar que ha ido ganando sólo por su mérito los grados de la milicia, y Luciano, joven oficial, de cuyo padre había sido Campos asistente, habiendo salvado su honor en una batalla. Luciano está adherido al antiguo servidor de su padre

---

ley; estas dos obras han sido escritas á pesar de una peligrosa y larga enfermedad por el fecundo D. Narciso Serra. De D. Luis Mariano de Larra (hijo del célebre y desgraciado Fígaro) se ha dado á la escena *El hombre libre*, comedia en cuatro actos De D Antonio García Gutiérrez se ha representado muy recientemente *Un eclipse parcial*, comedia que pinta la desavenencia temporal de dos esposos, escrita, según se asegura, con gracia y delicadeza y sin pinceladas de brocha gorda; y del mismo se promete para en breve *La venganza catalana*. D. Adelardo López de Ayala, en un asunto altamente escabroso, con una intriga no menos violenta que ingeniosa y brillante ejecución, ha compuesto el *Nuevo Don Juan*, en que presenta en ridículo al nuevo Tenorio ó Lovelace. No nos detenemos á examinar, como hiciéramos con especial gusto, la *Cristina de Noruega* (época de Alfonso X), y otro drama de D. José María Quadrado, por no haberlos dado todavía al público.

con amor verdadero y consagrado (así traduce Fernán el *devoué* de los franceses). Bibiana, modelo de esposas en los días de prosperidad, se entibia durante un destierro de Campos al lugar de su nacimiento y es después poco solícita para reunirse con su esposo enfermo que muere en brazos de Luciano. Pormenores en que nada falta ni sobra, á pesar de ser debidos á un primer impulso, rasgos de sentimiento, descripciones que ponen á la vista el objeto y en que sólo se puede tildar cierto lujo de comparaciones, pinturas de interior y especialmente de escenas infantiles (que en vano intentan otros imitar), tales son las dotes de esta, como de otras narraciones del que, no sin fundamento, pudiéramos llamar nuestro primer poeta contemporáneo.

Diremos pocas palabras de otra producción del mismo ingenio, que lleva el título de *Vulgaridad y nobleza.* Trátase de una mujer reducida á la mayor pobreza por el asesinato de su marido y de su hijo y que perdona por amor de Dios á sus matadores, pero que no quiere recibir recompensa alguna.—«Pago! no, yo no vendo la sangre de mi hijo.»—Contrasta con este carácter el de un ricacho frío y avaro y figura como lazo entre uno y otro el de un capataz y su mujer, tipos en obras y palabras, de la caridad evangélica inoculada en el pueblo. A lo cual se añaden animadas descripciones de la naturaleza y de las costumbres, superfluidades tan necesarias para dar realidad á un cuadro poético.

Trueba, autor de los *Cuentos campesinos*, ha publicado una nueva colección con el título de *Cuentos populares.* Nótase en los últimos con respecto á los anteriores (exceptuando *El Lozoya* y *Lo que es poesía)* una evidente superioridad, nacida acaso de haber dado con mejores asuntos y de haber limitado más los cuadros (pues el talento de Trueba, lírico de suyo, gana en concentrarse), ó bien de la mayor práctica y madurez, aun cuando es posible que no todos los cuentos últimamente coleccionados sean los últimamente compuestos. Alabábamos los *Cuentos campesinos* como pinturas fieles de

costumbres, viendo en ellas á menudo al pintor que no separa los ojos del natural; en los de la colección más reciente vemos ya al observador rico en materiales que sabe utilizarlos y componerlos con holgura é independencia.

Aunque en uno que otro punto parezca escasear la vena, ó la materia raye en prosaica, la lectura es agradabilísima, merced al mérito de cada relato y á la feliz variedad con que se suceden. El narrador cuenta bien, imita con feliz naturalidad el habla popular, sin abusar de los modismos ni de las palabras estropeadas, y acierta con el color local, sin amontonar términos provinciales. *Las vecinas*, *La obligación*, *La buenaventura* y *El camino torcido* son escenas caseras; *La enamorada* es seria y sentida; *Las animaladas de Perico*, *La ballena del Manzanares* y *La gramática parda* (1) son cuentos joviales y epigramáticos; los *Recuerdos de un viaje* es una reflexión grave sugerida por una impresión personal; *La mujer del arquitecto*, la narración de una tradición toledana; *La Puerta de Brazomar* da con notable sobriedad de estilo la explicación de un hecho histórico olvidado; *La zorra y el lobo* pertenecen á la fábula esópica; *El perro negro* simboliza enérgicamente una observación moral; en el cuento *De patas en el infierno* hay una buena digresión humorística; *Ofero* (2), *Los Consejos* y *El príncipe desmemoriado* son argumentos populares tratados, no según la poesía ingenua é *inculta* del pueblo (no está bastante *cultivado* para apreciarla el gusto de muchos lectores), sino con aquella mezcla de agudeza é ironía que de los poetas ferrareses pasó á Perrault; finalmente el *Jaun Zuria* y *Santa Casilda* están

(1) Consiste en la ingeniosa solución de tres preguntas que parecen imposibles de contestar. En Cataluña se cuenta este hecho del poeta García, rector de Vallfogona, á quien la tradición vulgar suele atribuir todos los dichos agudos, como en Castilla á Quevedo.

(2) *Ofero* es la leyenda popular de San Cristobal en busca del señor más poderoso.—Los *Consejos* se atribuyen en Cataluña á Salomón.

escritos con la entonación y estilo que convierten la prosa en poética; género que no puede defenderse en rigor teórico, pero que siempre es preferible á la adopción de formas métricas, reñidas con la índole del asunto que se trata (1).

Aunque por la lengua en que está escrita pertenece á nuestra literatura provincial, sería injusto, al tratar de las narraciones ficticias últimamente publicadas, contentarnos con el anuncio que hicimos de la *Orfaneta de Menarges*, de D. Antonio de Bofarull. El principal suceso histórico con que se enlaza el asunto de esta novela, es el hecho del *Conceller en cap* Fivaller que, según nuestras tradiciones municipales, dió prueba de grande independencia exigiendo en la plaza á los criados del nuevo rey, el castellano D. Fernando de Antequera, el tributo que se pagaba sobre la carne; y que se presentó enlutado y dispuesto á morir para sostener su acto ante el monarca, á quien luego tuvo ocasión de dar las mayores pruebas de lealtad y de amor, asistiéndole en su última enfermedad, y hasta chupando sus llagas. Con este hecho que habrá ya llamado la atención de muchos, se presenta naturalmente enlazada la derrota y prisión del último conde de Urgel, que bien puede llamarse *El desdichado*, uno de los que pretendían el trono antes del parlamento de Caspe, y que, terminado éste, trató de sostener con las armas sus pretensiones. El novelista, que considera el triunfo de la rama castellana como precursor de la decadencia de la nacionalidad aragonesa, no disimula su desapego á aquella dinastía, si bien por una generosa inconsecuencia, y en gracia á los laureles conquistados en Italia, hace una excepción en favor de Alfonso V. Así también se muestra mucho más

(1) Así se ha empleado en asuntos primitivos y heroicos la mezcla de silva, redondillas y romance que Zorrilla ha aplicado oportunamente á escenas del siglo XVII. El mismo Zorrilla y otros han usado en la narración metros esencialmente líricos como el sin duda introducido por Meléndez en su traducción de *Mercede ai falli tuoi* de Metastasio.

benévolo para con el antipapa Luna abandonado por Fernando, que con el apostólico varón á quien se atribuye el resultado del memorable parlamento: en este punto, así como en alguna otra escena, nos parece algo atrevido el espíritu de la obra. En la ejecución se observa exuberancia de pormenores, falta á veces de un gusto bastante severo, otras demasiado esfuerzo de *mise en scène*, excesivo alarde de erudición histórica, y poco esmero en la pureza de lenguaje, cuando la obra debía ser modelo en esta parte, y cuando el autor ha sido alguna vez llamado *el catalán* por antonomasia. Pero hay vida y frescura en gran parte de la composición, y á veces completa originalidad; caracteres felices, como el del áspero y honrado halconero que apadrina á la huérfana, el del sabio, melancólico y bueno maestro Nicolás, el del ilustre Fivaller, en el cual se ve, sin embargo, mucho al patricio, pero poco al caballero, el del bufón Mosén Borra, y el de los dos jóvenes héroes de la narración: la protagonista y su amante, cuya profesión está enlazada, no con las tareas guerreras, sino con las instituciones civiles que tiende á celebrar la novela. El *traidor*, el doncel de Puymaren, lleva consigo cierto fatal prestigio, hasta que llega para él el plazo de la justicia, de cuya ejecución, por una atención delicada, se separa á su rival inocente y ya afortunado. Añádense á estas bellezas una animada descripción de la antigua Barcelona, y escenas de vecindad tan poéticas como naturales, y un empleo muchas veces acertado de los elementos históricos, debido á largos estudios y á un especial conocimiento de la época (1).

El escrito que mayor éxito ha obtenido en este bienio, no es una obra de imaginación, sino un libro semi-lite-

---

(1) No nos creemos obligados á hablar de nuevo de Fernández y González, cuya fecundidad iguala á la de Dumas y Maquet reunidos. Doce son á lo menos las novelas que ha compuesto ó ha empezado durante este bienio. Las dos que hemos leído, *La sombra del gato* y *La novia de la fantasma*, más bien que hijas de una inspiración verdadera, son parto de una excitación febril.

rario y semi-económico. Su autor es D. José de Castro y Serrano, joven de mucha instrucción y talento, poco conocido antes fuera de Madrid, uno de quien pudo decirse que «si hubiese escrito lo que muchos han oído de su boca, sería el escritor más popular de España (1).» A pesar de haber compuesto un libro del *Amor maternal*, todavía inédito, y algunos ingeniosos artículos de crítica literaria, lo que le ha dado á conocer son sus *Cartas trascendentales, escritas á un amigo de confianza*. El título puede parecer ambicioso, pero no lo es el tono de las cartas, que hasta dejan en duda de si aquel título es serio ó irónico, ó si participa de uno y otro. La materia del libro está resumida por el autor en las tres siguientes preguntas:

I. ¿Por qué razón vivía yo en Madrid hace quince años como un potentado con veinte mil reales de renta, y ahora que tengo treinta y cinco mil, vivo como un pordiosero?

II. ¿Tenemos obligación los españoles de hacer algo en favor de nuestras mujeres?

III. El hombre del siglo XIX, ¿debe casarse? y en caso afirmativo, ¿debe buscar mujer joven ó vieja, fea ó bonita, rica ó pobre?

Hay en la obra una parte descriptiva de costumbres, en la cual lucen especialmente las dotes literarias del autor, y que recomendamos á los que creen, si los hay todavía, que el Madrid de ahora es el Madrid de Gil Blas; si bien por otra parte no todo puede tomarse al pie de la letra, pues según advierte Trueba (en una carta que forma parte de la colección, y que precede á otra que se supone escrita contra Castro por una *Señora de López*), «no por ser (el autor de las *Trascendentales*) el andaluz menos andaluz que conozco, deja de ser andaluz.» Hay otra parte económica en que no escasean los cómputos numéricos, y que versa sobre los inconvenien-

(1) D. Juan Mañé y Flaquer, *Diario de Barcelona* de 22 de Marzo de 1862.

tes del lujo, sobre las profesiones á que se debieran aplicar las mujeres, y finalmente sobre las condiciones con que debieran hacerse los casamientos, en que el autor desearía un prudente espíritu mercantil. La belleza del lenguaje, la facilidad, no exenta de estudio, del estilo, la agudeza y á veces originalidad de las observaciones, un fondo de honradez y de delicadeza, cierto perfume literario, explican, junto con su interés de actualidad, el éxito de estas cartas, cuya segunda serie se espera con ansia. Ellas valieron sin duda al autor la merecida distinción de ser nombrado por el Gobierno cronista de la Exposición de Londres de 1862, lo que produjo una nueva y más abultada colección de cartas, *España en Londres*, en que muestra iguales dotes, aunque con menos naturalidad, uniendo á su, al parecer, especial instrucción en materias industriales y económicas las cualidades de perfecto *turista* y de ingenioso conocedor en música y en pintura. El libro, como la Exposición misma, tiene un carácter mixto, y puede decirse que sabe á epitalamio del casamiento morganático del Arte con la Industria.

No eran libros como estos los que entusiasmaban á la juventud de hace veinticinco años, embriagada de ideal y, con harta frecuencia, de falso ideal. D. Antonio Ros de Olano, que perteneció á aquella juventud, no ha perdido sus antiguas aficiones, á pesar del transcurso de los años y de sus ocupaciones militares y políticas. Acaba de publicar *El Doctor Lañuela* que, según el autor de las *Cartas trascendentales*, es completamente del gusto de aquella época.

En efecto, esta producción (cuyo autor se clasifica entre los escritores ovíparos y no vivíparos) pertenece á aquella literatura que se precia de preferir lo irregular á lo convencional, y de satisfacer las aspiraciones solitarias del que ha concebido la obra, más bien que de ser comprendido por los lectores; pero los efectos son más calculados, el entendimiento más sutil, la imaginación menos tiránica, y aun el sentido moral menos extraviado

de lo que solían en los engendros de aquella escuela. Tampoco se ha de creer que no ofrezca puntos de comparación con otras obras, á pesar de su carácter excepcional y enigmático; pues en realidad hay composiciones, de las que en un sentido lato se llaman humorísticas, en que se observa la misma forma, ó mejor, carencia de forma, el mismo enlace meramente subjetivo entre las partes, la misma mezcla de elementos incoherentes y el mismo fondo doloroso debajo de lo cómico y aun de lo trivial y grotesco. Los personajes del libro de Ros de Olano son el doctor Lañuela que personifica la falacia de los hombres, José, joven fogoso, víctima de encontradas inclinaciones, en que, según parece, el autor ha intentado presentar el trasunto de su alma, Luz, mujer ideal, y Camila, mujer terrena, sin contar un magnate que «tiene callos en la lengua, y que padece escrúpulos político-sociales» y un cura latinista y cazador, tío de José. Constituye la principal escena la operación con que Lañuela, por medio de Luz magnetizada, trata de curar á Camila y al magnate; á la cual asiste José que ha ido á casa del doctor á comprar unos parches para su tío, y que se enamora á la vez de Luz y de Camila. En esta y en otras partes de la obra se suceden de improviso el verso y la prosa. El lenguaje es culto y castizo, y tiene algunas veces cierto sabor á Quevedo. Distínguese el libro de Ros de Olano de las desaseadas improvisaciones contemporáneas por el esmero en la ejecución, y pueden citarse pasajes suyos como modelos de expresión aguda y concisa.

Dos nuevos, y por ahora últimos volúmenes, ha publicado el Sr. Lafuente, de su *Historia de España* (XXV, 1862; XXVI, 1863). Trata en el primero de la guerra sostenida por los nuestros y sus aliados desde últimos del año 11 hasta que en el 13 empezó á palidecer la estrella de Napoleón, exponiendo paralelamente, aunque sin exagerado sincronismo, las tareas político-legislativas de aquel período, el cual presenta el espectáculo de una nación que, ocupada en mantener su

existencia en toda la extensión del territorio, tranquila sólo en un ángulo, se esfuerza en constituirse. El último tomo, donde no hay ya que dividir la atención, refiere la caída del conquistador, el regreso del deseado Fernando y la abolición del Código constitucional, concluyendo con un muy extenso discurso ó reseña histórico-crítica acerca del estado de España desde Carlos III hasta Fernando VII. Al llegar á este punto, ha suspendido su trabajo el historiador, poco deseoso de caminar ó de seguir caminando

per ignes
Suppositos cineri doloso;

si bien expone las ideas con que en indeterminado plazo se propone juzgar los últimos años de nuestra historia: ideas que son las de los legisladores del año 12, más ó menos modificadas. Prescindiendo de las opiniones particulares del historiador, debe reconocerse que su obra está animada de espíritu nacional, y, sin suponer que haya mostrado la invención histórica de algunos pocos escritores de Francia y Alemania (invención, por otra parte, más propia de trabajos especiales que de tan vasto asunto), no hay duda que ha enriquecido nuestra actual literatura con un monumento, si bien modesto, completo y proporcionado, y nos ha librado de la mengua de no poseer una historia nacional escrita por un hijo de España.

Mejor suerte nos había cabido en los compendios de la misma historia, tales como el excelente de D. Alberto Lista, que forma parte de su traducción de la historia universal de Segur, el del canónigo Ortiz, los Anales de España del supuesto Ortiz de la Vega, D. Fernando Patxot, conocido en toda Europa por *Las Ruinas de mi Convento*. Compendio bastante extenso y de singular mérito es la *Historia de España* de D. Antonio Cabanilles, conocido por unas cartas, no ha mucho publicadas, y por un prólogo á Fernán Caballero. Según nos advierte, hace años que la Academia de la Historia en-

cargó á algunos de sus miembros compendios de geografía, de cronología y de historia, designándole á él para escribir el último. No hallándose con una obra completa que compendiar, tuvo que escribir una debida á sus propias investigaciones, y de la cual ha podido decir: «este libro será tal vez peor que los demás, *pero no es lo mismo.*» De los cuatro tomos publicados, el primero llega hasta la época en que el reino de Asturias se refundió en el de León, el segundo hasta principios del reinado de San Fernando, el tercero hasta la muerte de D. Pedro, y el cuarto hasta el sitio de Baza por los reyes católicos. Acompáñanles discursos sobre legislación, arqueología, costumbres, etc.; y algunos interesantes apéndices, tales como la *Gesta Ruderici Campidocti* con variantes á la edición de Risco; el libro de la *Orden de la Banda*, documentos relativos á Benedicto de Luna, y noticia de la *Décuple dobla* de D. Pedro. Aunque se ha anunciado últimamente la noticia de la muerte del distinguido escritor, es de suponer que habrá dejado preparada la continuación de su obra, á la cual no deben faltar más que uno ó dos tomos, ya que no se proponía tratar los períodos más recientes, por no saber escribir, nos dice, panegíricos ni sátiras. Distínguese esta obra por contener mucho en poco espacio, por la vivacidad y desembarazo de la narración, y por algunas apreciaciones, en que, para usar de su propia expresión, «navega contra la corriente» (1).

En la anterior revista notábamos la tendencia arcaica en el lenguaje de los discursos académicos; tendencia que va continuando, hasta el punto de que todo el tesoro de modismos encerrados en la *Elegancia y vigor de la lengua castellana* de Garcés, se pone de nuevo ahora

(1) Entre los trabajos históricos últimamente publicados, debemos mencionar el del célebre jurisconsulto, estadista y literato don Pedro José Pidal, sobre las alteraciones de Aragón en tiempo de Felipe II.

en circulación. No es esto decir en manera alguna que estas riquezas lingüísticas, en mal hora olvidadas, sean empleadas de una manera servil é ininteligente; antes al contrario, fuera de algún rastro de afectación y de cierto sabor conceptuoso, debe admirarse, al mismo tiempo que la flexibilidad de una lengua que se aviene á expresar toda clase de ideas, la maestría con que se la maneja. Descubren la mayor parte de estos discursos la lozanía del talento de nuestros escritores y la ciencia no escasa que suele acompañarla, al lado de cierta fiebre filosófica que se ha apoderado de muchos. En algunos hemos notado también paralelos históricos por el estilo del binomio ó $a + b$ del *Imbert Gallois* de Víctor Hugo (1).—Como prosa que no puede proponerse ab-

(1) Las memorias pronunciadas en las recepciones de nuevos individuos de la Academia española, son: sobre la oratoria política, por D. Luis González, con respuesta de D. Cándido Nocedal; sobre el tema la metafísica *limpia, fija y da esplendor* (lema de la Academia) al lenguaje, por D. Ramón de Campoamor, con respuesta del marqués de Molíns; sobre algunos cantarcillos castellanos, por don Antonio García Gutiérrez, con respuesta de D. Antonio Ferrer del Río; sobre la idea vulgar que se tiene del habla castellana, y la que debe tener la Academia, donde se habla incidentalmente de la poesía popular, por D. Juan Valera, con respuesta de D. Antonio Alcalá Galiano; sobre la poesía lírica, por el marques de Auñón (hijo del autor del *Moro Expósito*), con respuesta del marqués de Molíns; sobre el habla castellana y los medios propios para su conservación, por D. Isaac Núñez Arenas, con respuesta de D. Antonio Ferrer del Río. El mismo Núñez Arenas había pronunciado como inaugural del curso universitario de 1862-63, al despedirse de la carrera de la enseñanza, un brillante discurso sobre el tema: «La unidad es el pío (es decir, la aspiración) de las criaturas y el término de las ciencias y de las instituciones» con un lenguaje que no desdice del de las citas de nuestros antiguos clásicos que aduce en el mismo discurso, pero con comentarios de estas citas que sus autores no siempre aprobarían.—D. Pedro Monlau ha leído en la misma Academia española una memoria sobre *el arcaísmo y el neologismo*, en que da muestra de los aprovechados estudios que ha hecho desde la publicación de su *Diccionario etimológico*.—En la Academia de Jurisprudencia, su presidente D. Salustiano de Olózaga ha leído un aplaudido discurso sobre la oratoria.—Citaremos también, aunque sea trabajo más científico que literario, uno muy notable sobre vías romanas en España, por D. Eduardo Saavedra y D. Aureliano Fernández Guerra, leídos en la recepción del primero en la Academia de la Historia.

solutamente por modelo, pero que descubre un grande y muy digerido estudio de la lengua, debe citarse la de D. Antonio Alcalá Galiano, escritor más que septuagenario, que publica en la *América* interesantes artículos que versan, ya sobre sus lecturas literarias, mostrando una crítica ni muy decidida ni trascendental, pero sólida y aleccionada por una larga experiencia, ya sobre los recuerdos de su vida política, que, si no tienen todos igual importancia, ofrecen á lo menos el atractivo de memorias personales que contienen pormenores desconocidos por casi todos los que ahora viven.—Mencionaremos además, aunque de distinto género, á otro prosista que ha adquirido no poca nombradía: D. José Selgas que fué muy alabado, hace algunos años, por una colección de lindísimos apólogos intitulada *La Primavera*, la cual se trató de oponer á las poesías líricas de Zorrilla (uno de los poquísimos, á pesar de sus enormes defectos, que pasan de *ingenios* y que rayan en *genios*). Selgas, buscando después un empleo más lucrativo de su pluma, ha inventado una prosa que, como él mismo dice agudamente hablando del *Doctor Lañuela*, «pertenece á un género que se llama *sui géneris.*» Consiste en una sucesión de pensamientos aislados en pequeñas cláusulas, y que no tienen generalmente más enlace que el doble sentido de una palabra, cuando no otra relación no menos accidental. Esto, que, si á algo puede compararse, es á algunos trozos sentenciosos de nuestros conceptistas del siglo XVII, fué al principio considerado como una extrañeza; pero como el público se acostumbra á todo, Selgas que tiene talento, ha logrado verdadera celebridad, y ha tenido imitadores felices, y ha podido publicar más de una serie y más de una edición de sus artículos con el título de *Viajes ligeros al rededor de varios asuntos* (1).

---

(1) Debemos advertir que distingue y enaltece un excelente espíritu los versos y la prosa de Selgas.

No es posible despedirse de la España literaria de este bienio, sin recordar los honores que se han tributado á dos genios, antiguos, pero vivientes: al creador de nuestro drama nacional, portento de fecundidad, y al autor del *Quijote*. A últimos de Noviembre de 1862, en la casa que fué de Lope de Vega, un monumento mural (un medallón de mármol por el escultor Ponzano con una inscripción nueva que cae sobre la que puso el mismo Lope), ha sido colocado por la Academia española, que con este objeto celebró sesión extraordinaria en uno de los aposentos de la casa, dispuestos del modo que más recordasen la época en que los habitaba el *Fenix de los ingenios*. En 22 de Abril del año siguiente se han celebrado en el templo de las religiosas Trinitarias las honras fúnebres de Cervantes y de los demás cultivadores de la literatura española, pronunciando don Francisco de Paula Benavides, obispo de Sigüenza, corresponsal de la Academia, y uno de nuestros mejores oradores sagrados, un sermón en que, después de haber recordado cuánto deben á la inspiración católica las letras españolas, examinó ingeniosamente la trascendencia moral del *Quijote*. Por otro lado, el benemérito é incansable editor Rivadeneyra ha realizado la singular idea de imprimir la obra maestra de nuestra literatura en la misma casa de Argamasilla de Alba, donde, según tradición, estuvo preso Cervantes; idea que se ha ejecutado con cierto aparato, levantando acta, tirando los primeros pliegos el infante D. Sebastián, etc. (1).

---

(1) El Sr. Hartzenbusch, en sus ediciones argamasillescas, ha dado curiosas noticias de las tradiciones subsistentes en la población, y de las personas á quienes, según se supone, quiso satirizar Cervantes. La tradición en sí es inmediata á la publicación de la primera parte del Quijote (1605), pues según vemos en la biografía de Quevedo de D. A. Fernández Guerra, p. XLIV (*Autores españoles*), en otoño de 1608 se le encojó á este poeta la mula cerca de Argamasilla, donde pernoctó en casa del cura, presentándosele los ricachos del lugar, que le pidieron que compusiese alguna copla, y él compuso en romance el testamento de Don Quijote.

Los nuevos estudios sobre Cervantes (1), y el descubrimiento de algún escrito suyo (2), han concluído con estos honores que tan justamente se le han tributado.

---

(1) En 1861, en Londres (de donde partieron también las paradojas de Rosetti sobre el segundo, ó mejor tercer sentido de la Divina Comedia), D. Nicolás Díaz de Benjumea ha anunciado con el opúsculo *La Estafeta de Urganda ó aviso de Cid Asam-Ouzad Benenjeli* (anagrama del nombre del autor) una obra más extensa é importante (*Comentarios filosóficos del Quijote*) en que combate la idea de que la obra de Cervantes sea una simple parodia de los libros de caballería, y trata de hallar en ella no sólo el sentido implícito que la crítica puede abstraer, sino también un sentido alegórico intencional, considerando al mismo tiempo la vida del Quijote como trasunto de la de Cervantes. La obra del Sr. Benjumea parece que será de grande erudición especial, pero es muy de temer que salga maleada por las miras sistemáticas del autor. Su anuncio ha sido objeto del examen de muchos (y á todos se propone contestar en breve), especialmente de D. Francisco María Tubino que, al parecer, se estaba ya ocupando en el mismo asunto, quien en su estudio crítico *El Quijote y la Estafeta de Urganda*, que se distingue por la rectitud de juicio, aunque en algún punto flaquea la erudición, se ha opuesto á las explicaciones todavía poco explícitas de Benjumea. Al mismo tiempo se han multiplicado las ediciones del *Quijote*. En la magnífica de Gorchs en Barcelona, se notaban ya buenas variantes tomadas de las primitivas impresiones, alguna de las cuáles se creía debida á Bowle. El Sr. Hartzenbusch, tan profundo conocedor de nuestra literatura del siglo XVII, y que tuvo acierto y fortuna en la corrección de algunos versos de Tirso de Molina (*Autores españoles*, Téllez, VII-IX), encargado de las dos ediciones de Argamasilla, se ha propuesto la empresa siempre arriesgada de restablecer ó conjeturar el texto genuino del *Quijote*. Sobre la interpretación de las décimas de *Urganda* han mediado también contestaciones entre Hartzenbusch (*Revista española*, núm. 3, *Concordia*, núm. 7) y Benjumea (*Revista española*, núm. 15) Además el último (*Concordia*, núm. 23) ha escrito un artículo sobre *Filena*, supuesta obra de Cervantes.—D. Jerónimo Morán ha publicado una *Vida de Cervantes*, y D. Ramón Antequera un *Juicio analítico del Quijote escrito en Argamasilla de Alba*, precedidos de un *Examen crítico de la obra* por don Juan de Dios de la Rada.

(2) Epístola escrita por Cervantes desde su cautiverio al áulico M. Vázquez. Observa Hartzenbusch que la ha reimpreso, en una á lo menos de las ediciones de Argamasilla, junto con algún soneto inédito, que varios tercetos de la epístola se hallan puestos en boca de Saavedra en los *Tratos de Argel*, lo cual confirma la autenticidad de la composición y la identidad de Cervantes y del personaje del drama.—En la *Concordia* (núm. 1, 3, 4, 5, 6) D. A. Fernández Guerra ha publicado: *Noticia de un precioso códice de la Biblioteca Colombina, con varios rasgos inéditos de Cetina, Cervantes y Quevedo —Algunos datos nuevos para ilustrar el Quijote.*

ANYOMENT (1)

Ja 'ns agrada aquesta renaixensa literaria. Ja 'ns agrada contemplar aquesta clarejant visió que ha surtit de la boyra d' oblidansa ahont dormía la nostra llengua. ¿Quí ho havía de dir no fa gayres anys? Á més d' un eixam de poesías, unas bonicas, altres bonas y algunas principals, tením ja narracions y lligendas de molt mérit, y no-sé pas quantas comedias que no son totas de per riure, sino que n' hi ha de dolsa tristor y d' historias vellas.

Mes ¡ay! ¿d' ahónt ve aquest doll d' inspiració? Ve d' unas fonts amagadas, d' ayguas dolsas y cristallinas que naixen al peu de las rocas y al mitj dels boschs més amagats de la terra catalana: á ellas grat y gracias de la millor poesía dels nostres temps. ¿Y aquestas fonts no s' ens estroncarán may? ¡Qué hi sap hom!

¿Quí sap si com lo pródich que gasta lo guany y la mota no 'ns recordam prou de servar lo rich cabal, suara menyspreat y ab que tots s' omplen ara las mans? ¡Quí sap si cantam massa y no 'ns dolém prou!

—¿Qué voleu dir ab això? preguntará algú fentse 'l desentés.—¡Oh! Prou fa de bon entendre. Volém dir que 'ls poetas y 'ls qui, sense serho, pensan com á poetas, se deurían planyer més de la pérdua de las cosas antigas y deurían aburrir més de cor aqueixa fal-lera que tenen ara las provincias d' estrafer la cort, així com

(1) Creyém d' utilitat la reproducció de las sentidas y prácticas consideracions catalanistas, qu' á nostres poetas dirigí, desde las páginas del calendari del Sr. Briz del any 1867, nostre inolvidable mestre, lo Sr. Milá y Fontanals, persona la més autorisada en nostra Literatura, y tan coneixedora y aymanta de las *bonas costums* que li han donat y poden mantenirli la vida. (Nota de *La Veu de Montserrat.*)

la cort d' estrafer una nació extranya.—¡Cosa de bandos! dirá algun mal pensat.—¡Oy no! Y sino que ho pregunten á los qui més han rodat lo mon, y sabrán que lo antich es més estimat en pobles, ahont lo comú te molts furs, qu' en altres, ahont mana un tot sol.

—Mes ¿qué hi voleu fer? ¿Voleu posarhi la ma per aturar la rierada? ¿No veyeu que quant ronca 'l temporal s' ajupen los jonchs y las canyas?—Volém dolre'ns y anyorarnos, y després volém dir que qui no 's dol y no s' anyora, podrá tenir molt enginy y moltas altres prendas, mes qu' en aixó no te l' ánima de poeta.

Y verament ¿quí no 's recorda de la Catalunya d' antany? ¿d' aquella prosapia de pagesos, bons catalans y bons espanyols, ben experts y aixerits, mes que no volian fer una barreja de catalá, castellá y gabaig? De aquells bons usos de familia, de vehinat y d' hospedatje y d' aquellas festas y balladas que, ab tot de ser més ignocents que las d' enguany, eran de més gatzara y alegría? ¿Quí no 's recorda també d' aquells honrats menestrals de Barcelona y d' altras ciutats y villas? ¿Quí no te en preu aquells vestits tan ayrosos y tan diversificats que ara 's van deixant per semblar tots uns senyors pobres? ¿Quí no 's complau de sentir en algunas bocas vellas lo verdader catalá pur y senzill y tan sentenós com lo llibre de Turmeda? Y tot s' ha perdut ó 's pert, y boy boy, si no fossen los campanars vells y las montanyas, semblaría que ja no visquessem á Catalunya.

Molta temor fa la mort y esta paraula retrau á la memoria cosas ben serias, mes devegadas apar qu' es un consol lo pensar que no podém viure tant que vejam esborrats tots los rastres de las usansas catalanas.

Y, á més de anyorarnos, voldríam encara que cadescú de nosaltres y dels nostres amichs no cometés cap acte contrari á las nostras aficions y no s' entretingués may en fer caure alguna pedreta del venerable moniment; que fugint d' un cert to que 'n diuhen bo y es dolent perque es de mal gust, no 's mostrás superbiós devant de la honrada senzillesa y tingués més car lo qu' es bo–

nich de debó que lo de moda y de fira. Qu' en alló que pogués s' afanyás cadescú per mantenir las cosas bonas antigas, pus no per so volém que 's mantinguen algunas de dolentas y salvatjes, empeltants'hi la dolentería moderna.

Guardém ademés lo nostre llenguatje. Parlemlo sempre qu' es deu y 's pot parlar, y no 'l fem malbé á gratsient per semblar més pulits ó més sabis, com alguns presumits de las ciutats y alguns mestrets de fora, ó com algún desnaturalisat perpinyanés ó valenciá que castiga als seus fills si se 'ls escapa una paraula de la llenga de llurs avis qu' es la seva propia.

Honrém finalment lo vestit provincial y sobretot la barretina. La barretina qu' encara viu. Viu al Camp y al Priorat, viu á las Concas y á la Plana de Vich, viu ab una giradeta negra al Ampurdá y viu encara que portada ab no tant primor á la Cerdanya y al Roselló. Y dins de la mateixa capital de Barcelona, feune la proba; seguíu alguns carrers y plassas y es ben cert que no us en' entornaréu sens haver vist una ó moltas gorras catalanas.

La barretina que be 's pot servar, com lo viscahí serva la boyna. Que diu tan be ab una jupa de fosch vellut com ab los gays colors de la manta, ab lo pantalon ample com ab la calsa curta, qu' ennobleix un vestit pobre y sutil y fa be ab lo de més preu, encara que sía tallat al modern. Que bé 's pot comparar ab la flor dels camps que tan escauhen á la cabellera d' una pastora com á la d' una noble dama.

La barretina que dura y deu durar y junt ab l' usatje de la llenga pot aconhortar als qui ab tanta rahó 's dolen y s' anyoran!

Calendari Catalá, 1867.

CURSO DE DECLAMACIÓN

POR D. V. J. BASTÚS.—*3.ª edición.*

Aunque en las artes bellas, á diferencia de las que se hallan sujetas á procedimientos científicos, puede ser dañosa la preponderancia de la teoría, no hay duda en que ésta, bien entendida, aprendida á tiempo y reducida á sus verdaderos límites, no sólo puede aprovechar en gran manera, sino que es de una necesidad casi absoluta. Así la declamación escénica, que si no es una bella arte, es el complemento y la ejecución del arte dramático, exige para su perfecto conocimiento, además de buenos modelos y tradiciones, cuanto puede contribuir á ilustrar la mente del actor acerca de los múltiples medios de interpretación que debe aplicar á la obra del poeta. Penetrados de esta verdad varios eminentes actores, al par que varios literatos dotados del talento de observación, han tratado de reducir á un código escénico lo que les había enseñado la práctica propia ó ajena, á lo cual se han añadido oportunas doctrinas, tomadas de los naturalistas y de los que han estudiado el hombre moral, al mismo tiempo que los resultados de la ciencia arqueológica.

Todos estos fecundos elementos se encuentran reunidos y coordinados en la obra del Sr. Bastús que tenemos el gusto de anunciar y que ha alcanzado el honor, bien raro entre nosotros, de tres ediciones que han recibido sucesivos aumentos y mejoras. Esta sola circunstancia, al mismo tiempo que habla muy claro en favor de la obra, demuestra el especial amor con que el señor

Bastús ha mirado la materia de que en ella trata, y en efecto, presumimos que esta es su obra predilecta.

Creemos que el medio más adecuado para dar una idea de la misma, será presentar una indicación de los puntos en ella contenidos, lo cual mostrará á la vez lo completo del conjunto y el interés de las partes.

Después de una breve introducción en que se inculca la necesidad de una buena teoría, sigue una exposición de la historia del teatro, llena de variadas y curiosísimas noticias, con el título «De la declamación,» que divide en antigua y moderna, ofrece algunas consideraciones relativas á la naturaleza del arte escénico, completadas luego, de una manera más didáctica, por el tratado que se titula «Principios generales de declamación,» donde reduce estos principios á catorce reglas primordiales. Habla después de la escena material, dando reglas prácticas á los pintores y directores escénicos. Los siguientes capítulos de la voz y de la pronunciación, del accionado y del semblante, contienen un gran número de observaciones, algunas de inmediata utilidad, no tan sólo para el actor, sino también para cuantos se ejercitan en la pronunciación pública. En el tratado de lcs trajes hace el autor oportuna aplicación de sus especiales conocimientos arqueológicos. Pasa luego á hablar de lo que llama «conveniencias teatrales» y de la importantísima parte del carácter, entrando, después de las consideraciones generales, en la distinción fundamental de lo serio ó noble y de lo jocoso ó cómico. Viene inmediatamente la materia que más cumplida y extensamente se dilucida en la obra, en que alternan los consejos prácticos con observaciones de menos inmediata aplicación, pero instructivas y luminosas; tal es de las pasiones, en que dando á esta palabra un sentido lato comprende: estimación, respeto, veneración, amor; celos; miedo, pavor, etc.; ira, desesperación; cólera, impaciencia, arrebato, violencia; venganza; furor; envidia; odio; orgullo; vanidad; coquetería; vergüenza; avaricia; despecho; ambición; emulación; desconfianza; admiración;

alegría; risa; ternura; devoción; tranquilidad; actividad; enfermedades; sufrimiento en general; melancolía; ceguera, sordera, mudez; locura; borrachera; pereza; riqueza, pobreza; juego; agonía, muerte, con otras reflexiones acerca de las pasiones, afectos ó sensaciones en general. Termina el cuerpo de la obra con algunos párrafos sobre «aplausos y silbidos,» y siguen copiosas anotaciones que dan nuevo testimonio de la extensa lectura y erudición del autor, quien pone como apéndice un artículo satírico, escrito con soltura y gracejo, que lleva el título de «Crítica teatral.»

Bastaría con lo dicho para recomendar el libro que anunciamos, pero fácil nos será encarecer esta recomendación, copiando el juicio que de él han formado personas por la mayor parte muy competentes en la materia y cuya aprobación no puede en manera alguna atribuirse á compañerismo ó prevención favorable. Ya el censor de la primera edición que fué el religioso Francisco Aragonés, conocido por *El filósofo arrinconado*, después de decir que el título le había dado mala espina, añade: « Pero empezando á leer, continuando y concluyendo su lectura he visto otra cosa; y he de confesar, como confieso, que es una obrita excelente...., digna de un naturalista y de un perfecto observador. » Cuatro de nuestros más distinguidos poetas dramáticos y como tales muy entendidos en la materia, y uno de los cuales es además tenido por actor y director de escena de primer orden, tributan también cumplido elogio á la obra del Sr. Bastús. El Sr. D. Antonio Gil de Zárate dice de ella que « llena un vacío existente en nuestra literatura » y que reduce « á un corto volumen cuanto necesita saber un actor para desempeñar con inteligencia su arte, iniciándole en los principios del mismo. » El Sr. D. Ventura de la Vega expresa que con la lectura de la obra ha confirmado la noticia favorable que tenía del *Curso de declamación*, el cual « llena un vacío que existía en el arte escénico y lo llena cumplidamente » y de tal modo que « desde hoy todos los jóvenes que se

dediquen á aquella carrera tendrán un texto que los guíe y con cuya meditación pueden formarse filosóficamente y no por la tradición, por la rutina y por el remedo como hasta aquí, con raras excepciones, ha sucedido,» terminando por dar el parabién al autor y á los sinceros apasionados del teatro. D. Juan Eugenio Hartzenbusch dice: «El Tratado de Declamación me era ya conocido y lo apreciaba como corresponde al mérito de una obra que siendo tan necesaria y útil, sube aún de precio por ser única en su género en nuestra literatura,» y el Sr. Marqués de Molíns manifiesta haber observado «con suma complacencia lo conveniente que sería la adopción de cuanto se indica en el Curso, para que la ciencia escénica llegue á la altura que ya reclama en nuestro país el saludable desarrollo que se nota en los demás.» A estos elogios hay que añadir una honrosa comunicación que en nombre del Sr. Duque de Montpensier envió al autor D. Antonio de Latour, tan entendido en literatura española.

La Academia filodramática de Milán y la de los Arcades de Roma, en vista de la misma obra del señor Bastús, se apresuraron á contarle entre sus miembros, dándole la última los nombres arcádicos de Inarco Tespiano, alusivo éste á la materia que había tratado. Y finalmente ya en 1834 dió un informe favorabilísimo el director del Real Conservatorio de música y declamación de la corte que lo adoptó para uso del mismo Conservatorio; adopción que fué confirmada y mandada por Real orden de 13 de Abril de 1849.

Diario de Barcelona, 4 de Diciembre de 1865.

LA ARAUCANA, de D. Alonso de Ercilla.

Edición de la Real Academia Española.

La *Araucana* fué uno de los pocos libros españoles estimados en los tiempos en que la nación vecina, tenida entonces por oráculo en materias literarias, había olvidado cuanto debía á la nuestra su época clásica y proclamado por boca de uno de sus más célebres escritores que España tenía un solo libro bueno, el que censuraba á todos los demás. Citado por el autor de la *Enríada* el discurso de Colocolo, que es bueno pero no lo único bueno, ni aun lo mejor de la *Araucana*, fué desde entonces la obra de Ercilla objeto de curiosidad para los extranjeros y de justo orgullo para los nacionales. Siempre la habían éstos preferido á las otras narraciones versificadas que comprende nuestra poesía épica literaria, más rica por el número que por la valía de sus joyas. Ya se la considerase como verdadera epopeya y aun como tipo que debía estudiarse para fijar la índole de este género (1), ya con mejor acuerdo se la mirase como una historia en verso, nunca se dejó de tener por la mejor narración poética del género clásico, á despecho de la regularidad más sostenida de la *Cristiada*, casi olvidada durante largo espacio, del mayor brillo de ingenio que luce el *Bernardo del Carpio*, y de la sin igual nombradía del autor de la *Jerusalén conquistada*. Y en realidad, si no puede contarse la *Araucana* entre

(1) Véase la Introducción del Sr. Ferrer del Río, p. XLIV.

aquellas raras composiciones que admiran y embelesan por la fecunda unidad del pensamiento y por la armónica distribución de las partes, si no se halla exenta de graves defectos, es obra más nueva y original y de mayor figura en la historia literaria que las mencionadas y que otras de menor cuenta.

Prescindiendo de si pinta con mayor ó menor fidelidad alguno de los personajes que pone en escena (1), es lo cierto que contiene cuadros de poesía histórica, para la cual no había modelos; que pintó lo que acertó á ver en la naturaleza y lo que, si muestra á veces feliz semejanza con las antiguas epopeyas, débelo más que á la imitación á intrínseco parentesco. Unida esta consideración á los demás méritos de la obra, al especial atractivo de muchos pasajes (y acaso de todos con tal que no se lean de seguida), al honrado carácter del autor, héroe aunque no protagonista del poema, y á las singulares prendas de lenguaje que tanto debían valer á los ojos de la Academia, justifica plenamente la preferencia que ha merecido la *Araucana* á este ilustre cuerpo literario.

La publicación que anunciamos forma parte del proyecto concebido por la Academia de dar á luz una biblioteca selecta de nuestros autores clásicos. A la edición del *Quijote*, ilustrada por D. Martín Fernández Navarrete, autor de la incomparable *Vida de Cervantes*, debía seguir de cerca la *Araucana*, que se había encomendado al famoso Vargas Ponce. Proponíase éste un plan en demasía vasto con el cual «quizá labrara un grandioso monumento para sepultura de la *Araucana*,» según expresión de su nuevo ilustrador el Sr. D. Antonio Ferrer del Río. «Otro método, añade este reputado académico, parece más recomendable y consiste en dar á conocer al autor afamado, y en decir de su libro lo

(1) Recordamos haber leído, aunque no dónde, el extracto de algún documento contemporáneo que supone invención de Ercilla, no la existencia y el nombre, mas sí las cualidades de algunos de sus héroes.

suficiente para engolosinar á los lectores, con la explicación de su esencia y su forma, si bien hecha de modo de no desflorar el asunto á fuerza de citas de pasajes, y de laboriosos y prolijos desmenuzamientos, ó de áridas y rebuscadas ponderaciones. Por vía de apéndice, cabe agregar notas que satisfagan á los eruditos, y completen lo que á la totalidad del trabajo pueda servir de lustre y realce. Así lo quiere sin duda la Academia Española; su edición de la *Araucana* debe sobrepujar por esmerada y correcta á cuantas se conocen hasta el día, señalándose además por contener todo lo de interés verdadero y relativo al célebre poeta, de quien todavía se ignora mucho;...» empeño que el académico se propone cumplir y cumple en efecto «con celo ardoroso y voluntad firme y tenaz perseverancia,» quedando, para seguir con sus mismas palabras, «airoso bajo el aspecto de corresponder á la confianza de la Academia y de no amancillar sus blasones.»

En una introducción tan amena como instructiva y escrita en castiza y elegante prosa que, si por algo pecase, no sería ciertamente por ignorancia de las riquezas y del hipérbaton de la lengua castellana, nos da el señor Ferrer una muy nutrida é interesante biografía del poeta, determina en seguida la índole histórica del poema y acaba apreciando sus méritos y defendiéndolo de los cargos que se le han dirigido. A la acusación que le hicieron los panegiristas de Hurtado de Mendoza, de haber omitido las alabanzas de su caudillo, responde que «ni asomos de malevolencia ni menos de saña se notan en quien una vez y otra le hizo representar magna figura» y disculpa la introducción de innecesarios y á veces un tanto heterogéneos episodios, diciendo que sin ellos quedaría mutilado el retrato moral del poeta en el concepto de hombre privado y en el de patricio. Como el mejor análisis del contenido de la introducción y el mejor testimonio de su interés y de su mérito, vamos á copiar el epílogo con que termina:

«Hora es de resumir especies. Criado en palacio des-

de la infancia; de corte en corte desde la adolescencia, sintiéndose desde el albor de la juventud lozana con espíritu belicoso, que pudo ciertamente desfogar en Europa, y con graduación correspondiente á su clase, D. Alonso de Ercilla y Zúñiga se resolvió á pasar á América de simple voluntario, quizá buscando medicina en la ausencia contra malaventurados amores. Aunque ejecutó con la espada mucho más de lo que dijo con la pluma, según testimonio fidedigno de su antagonista Pedro de Oña, allí se le pudieron aproximar bastante é igualar no pocos por el denuedo, si bien la inspiración poética le elevaba imponderablemente sobre el nivel de todos: con ella exaltada ante el espectáculo asombroso de las extrañas costumbres, del carácter indomable y del heroico valor de los araucanos, desde luego puso por obra el gran designio de transmitir á la posteridad las hazañas de sus compatriotas, hostilizando y venciendo á enemigos de tanta intrepidez y de tesón tanto en defender su independencia. A España trajo los preciosos borradores á la vuelta de siete años: cerca de veinte dedicó á ponerlos en orden y darles forma y revestirles de ornato y gala: versado estaba en los clásicos antiguos: le eran familiares los italianos y los españoles, notándosele preferencia por Ariosto y Garcilaso: y opulento de numen y con grande fondo de estudio y rectitud suprema de juicio y caudal valioso de nobilísimos sentimientos, se halló con fuerzas muy superiores á la carga que voluntariamente había echado sobre sus hombros. Así dominó por completo la materia de la *Araucana:* y compuso un excelente libro histórico de buena poesía, donde el arte de contar está llevado á perfección maravillosa, no alcanzada ni de lejos por ningún otro poeta ni prosista de entonces, y cuya dicción es tan pura que rara frase ó voz se encontrarán allí usadas en distinto sentido que ahora. Por consiguiente, D. Alonso de Ercilla y Zúñiga figura entre los primeros clásicos españoles, á la par de Fray Luis de Granada y Miguel de Cervantes, y entre nuestros más estimables libros se contará la *Arau-*

cana, mientras la hermosa lengua de Castilla suene en labios de hombres, y mientras sea base principal de crítica sana el buen gusto.»

Las últimas páginas del segundo volumen comprenden siete ilustraciones biográficas y literarias, oportuno complemento de esta elegante publicación, digna del cuerpo que la ha llevado á cabo y que debe llamar la atención de todos los aficionados á las buenas letras.

Diario de Barcelona, 2 de Enero de 1867.

DEL ANTI-TRADICIONALISMO EN POESÍA (1)

I.

De uso común y abuso no poco frecuente es hoy la palabra tradicionalismo. En vago sentido son llamados tradicionalistas cuantos no admiran con ojos vendados todo lo presente, y en inexacta acepción escuelas filosóficas opuestas á la que no rehuye semejante título y acaso lo tiene á honra. Por lo que á nosotros hace, ya se verá qué significación atribuímos á esta palabra, ó á lo menos á su contradictoria en este breve artículo, encaminado á sostener, no tanto en son de ataque como de defensa, la tradición poética.

No tratamos de amparar la escuela que dominó, casi sin contradicción, hasta mediados de la anterior centuria, mas que desde entonces comenzó á ser ardorosamente combatida, no sin que se mantuviese triunfante en algunas comarcas. Obras de gran valer había producido esta escuela, pero ya estéril y yerta, seca la savia y perdido el perfume, quedaba reducida á la reiterada imitación de anteriores imitaciones y á la repetición convencional de formas conocidas, alcanzando sólo el mérito de ingeniosas lindezas en las obras destinadas al solaz de la sociedad elegante y de frío razonamiento lógico en las que de filosóficas presumían. Escuela ge-

(1) En un reciente discurso académico, D. J. L. Feu ha tratado con mucho talento del tradicionalismo en general: nuestro objeto es más limitado y diferente el punto de vista. Creemos también oportuno advertir que ninguna alusión podemos hacer á un celebrado poema ha poco dado á luz, y de cuya lectura nos hemos abstenido hasta ahora.

neralmente olvidada y á que no se volvieran una que otra vez los ojos, si no la recomendasen prácticas de buen lenguaje y de recto juicio que no siempre ha seguido su inmediata sucesora.

Esta, que algunos miran como únicamente negativa y opositora, fué por el contrario altamente tradicionalista, pues adquirió un nuevo principio de vida bebiendo en copiosas, aunque olvidadas ó desconocidas fuentes de inspiración poética. El conocimiento íntimo y más depurado de la antigüedad clásica, ciertos ejemplos de la poesía inglesa, el aprecio de las tradiciones nacionales y populares, la atención puesta en la voz secreta de las querellas y esperanzas del alma dieron origen á un brillante período literario que no ha de menospreciar la edad presente, pues no está todavía demostrado que haya progreso en materia de ingenios, ni se topa ahora al volver de cada esquina con autores como el de *María Estuardo* ó el de *Ivanhoe*. Es verdad que en mal hora se mezcló con el aliento de regeneración un ímpetu perturbador, ajeno á la verdadera belleza, que impelió á veces por falsas sendas aun á los más señalados ingenios; mas no entran tales desvíos en la cuenta de aquella feliz tradición remozada, ni son acaso los que menos gracia hallarían á los ojos de muchos anti-tradicionalistas.

A más de estos devaneos que dieron un mal viso á aquella tan controvertida escuela, hubo otra causa, también interna, que contribuyó á amenguar su crédito. Hablamos de un nuevo amaneramiento y de una nueva rutina (común achaque de cuanto pasa al dominio de la moda) que introdujo la raza de adocenados imitadores, reproduciendo y manoseando las concepciones de los maestros y acabando por esquivar á una parte del público, que atraído antes por el aliciente de la novedad, corrió desde entonces en pos de otras novedades; tanto más cuanto la comezón de variar que sienten en mayor ó menor grado todas las generaciones ha sido mayor cada día. Nunca, en efecto, se vió igual desdén en los

presentes por lo que hicieron ó pensaron los antecesores, ni igual deseo, no sólo de mejorar y perfeccionar lo que se dejó incompleto, sino de pasar plaza de original é inventor de verdades desconocidas. Y no sólo se nota este afán en Bellas Artes, sino en materias que debieran mirarse como más fijas y obligatorias, conforme demuestra el sucesivo dominio de filosofías nuevas y novísimas, abandonadas á su vez, no porque se haya reconocido su falsedad, sino porque eran campo de especulación ya explorado y donde no quedaban lauros que ceñirse.

Como, por otra parte, es nuestra época fecunda en mudanzas exteriores, y como según la candorosa apreciación de muchos, no hay mudanza que no sea mejora, ha parecido que debía seguir igual curso la inspiración poética y que el arte había de progresar al compás de las invenciones científicas y de sus útiles engendros.

Al auxilio de tales ideas ha venido finalmente la teoría estética, que ha alcanzado sin duda grandes adelantos, pero que se ha interpretado con exagerada inflexibilidad y con mezquinas aplicaciones. La historia de las artes ha señalado períodos en que éstas se distinguieron por un sumo grado de originalidad y de belleza, y ha mostrado lo infructuoso de ciertos esfuerzos que después se han hecho para igualarlos. Así se ha reconocido cuán inferior á Homero quedó Virgilio como poeta heroico, y cuán distantes estuvieron los neo-clásicos del espíritu de sus modelos. Mas al pasar á la aplicación práctica, se ha olvidado frecuentemente el *ne quid nimis*, y no se ha considerado que hay épocas hermanas, y que, si en alguna de ellas el arte no llegó ni pudo llegar al colmo de la originalidad, fueron preferibles la menor perfección y riqueza á la esterilidad y al silencio. Así para valernos de uno de los casos aducidos, si la *Eneida* no compite con la *Iliada*, atesora, no obstante, singulares bellezas, ya sugeridas por el estudio de su modelo, ya debidas á la influencia del siglo ó al temple de alma del poeta, el cual mereció mejor de sus contemporáneos

y sucesores que si hubiese ahogado las dotes que le dispensó el cielo, ó bien, para mostrarse de cabo á cabo hombre de su época, se hubiese empeñado en dar forma estética, por ejemplo, á las leyes promulgadas por Octaviano Augusto. Tampoco se ha tenido en cuenta que los tiempos que ofrecen verdaderas é interesantes novedades artísticas, no las debieron á un plan establecido *à priori*, sino al curso natural de las cosas, y que si se llevasen al extremo las consecuencias de una teoría sistemática, debería deducirse, no sin aparente lógica, que se ha de despojar la poesía de la forma métrica, motivada en otros días por su asociación con el canto, y del lenguaje de la imaginación, propio tan sólo de las primitivas sociedades, ó bien, siguiendo á un famoso teórico, no sospechoso por cierto de tradicionalista, que habiéndose entrado ya en el período de la filosofía pura, ha desaparecido para siempre el del arte.

No admitirán esta consecuencia los que aspiran á nuevos géneros poéticos, ni la admitimos nosotros. Mal grado de tan desconsoladoras teorías no ha llegado todavía, ni llegará el período de completa ausencia de la inspiración estética, que tanto valdría como la mutilación del alma humana. Y si es verdad que entre las potencias de que la Providencia la ha dotado, y que puestas en concordancia forman al hombre completo, alguna tiende á predominar en determinados períodos, y que en el presente, así como en el inaugurado por Platón y Aristóteles, preponderan las facultades intelectuales, y el espíritu científico y crítico (no siempre de buena ley) raya más alto que la originalidad y la invención artísticas, no por esto murieron el sentimiento y la imaginación, inagotables fuentes de poesía. No puede alimentarse el hombre de puras abstracciones; necesita vivir, creer y amar. Por esto será en mayor ó menor grado poeta, y conservará la tradición de una cosa muy vieja, aunque siempre nueva, y acudirá á un raudal que no es dado abrir allí donde se quiere, sino que fluye de lejanos y escondidos manantiales. Y esta persistencia de la

poesía llevará consigo la de antiguos é insuperables modelos, no menos que la de los tipos primordiales de los géneros, que se modifican y combinan de mil maneras, pero no varían en su esencia.

. Tampoco desaparecerán los antiguos asuntos. Los hay de índole perpetua, superiores á los accidentes de lugar y tiempo, tan propios de lo porvenir como de lo pasado, y únicos que pudieran concebirse como exclusivos de los demás; tales son los debidos á la inspiración religiosa. En calidad de asuntos poéticos, pueden ser más ó menos cultivados, y así no es de extrañar que en nuestros días, por ejemplo, á una lozana expansión estética, casi excesiva, haya sucedido un sentimiento más grave y concentrado, sin que por esto deje de florecer, y á veces donde menos se creyera (1), este superior linaje de poesía; el cual, por otra parte, aun desprovisto de realización artística, vive siempre en almas sencillas y escondidas, y en medio de las circunstancias más humildes y familiares, despide incomparable y delicadísimo perfume. Hasta la poesía adversa, inspirada, si es poesía, no por una fría incredulidad, de suyo muy prosaica, sino por un sentimiento amargo y doloroso, paga á su modo tributo á la belleza religiosa descubriendo el gran vacío que ha dejado en el alma la grandiosa imagen que de ella ha sido arrancada. Mas no es la perpetuidad de semejantes asuntos la que consideramos como puesta en tela de juicio, sino la continuación de las que están sujetas á los cambios propios de las cosas humanas.

Sienten algunos tal despego á lo pasado, de tal modo encarecen sus defectos, que no los consideran dignos de dar pie á poéticas invenciones. Afuera, dicen, ominosos recuerdos: una sociedad regenerada necesita de un nuevo arte y de nuevos asuntos. Mas han de saber, que sea cual fuere el juicio que se forme de los antiguos tiempos, no queda destruído el impulso que á ellos nos con-

(1) Como v. gr. en el bellísimo y sentido *sospiro dell' anima*, del satírico y nada comedido poeta toscano Giusti.

duce para respirar en ámbitos más dilatados que la limitada esfera de lo presente, y que tal propensión, con ser generadora de la historia, mal satisfecha con el austero conocimiento y las memorias reducidas á fragmentos que ésta nos ofrece, demanda los cuadros vivientes y completos que traza nuestra fantasía.

Se dice, y se dice bien, que el fondo de la obra artística debe contener algo superior á los accidentes cronológicos y geográficos, y que al través de las diversas formas de que el arte se reviste deben columbrarse los constantes móviles del corazón humano.

De esta suerte, el hombre de ahora se interesa por el hombre antiguo, mas no quiere verle cubierto con el mismo traje, ni puesto en medio de las mismas costumbres que á él le son familiares, antes prefiere que desaparezca cuanto le trae á la memoria la descolorida realidad presente, para levantarse á la región de lo posible, es decir, de un mundo ideal á la vez que verdadero. Cuando los accesorios, á más de ser diferentes de los habituales, son de índole más poética, sube de punto el efecto de la obra; y que esto se verifica en muchos períodos históricos, parangonados con el que ahora recorremos, puede calificarse de axioma literario, ó cuando menos, de verdad reconocida por teóricos de las más opuestas escuelas. Sin negar los bienes que hayan traído en su compañía la uniformidad de clases, de caracteres y de costumbres, y el espíritu mercantil y de material bienestar, fuerza es conceder que no ha ganado en ello la poesía; y sin cerrar los ojos á lás manchas que afean lo pasado, y á los inconvenientes y desmanes de tal ó cual estado social, y por mucho que se trate de rebajar á nuestros abuelos, se les ha de conceder en justicia firmeza de convicciones, fuerza de voluntad y profundidad de afectos, cualidades muy adecuadas á la concepción estética. Si á esto se añade el atractivo de los recuerdos, la mágica niebla que rodea á los objetos puestos en lontananza, fácilmente se comprenderá cómo la poesía se ha complacido en evocar la memoria de tiempos, tan

imperfectos como se quiera, pero interesantes y fecundos, y en especial, la que puede llamarse infancia de la historia moderna.

El mismo curso siguió el arte de un pueblo, que con buen derecho es proclamado maestro en artes y en literatura. Ofrece la historia griega, épocas que se distinguen por costumbres y por aspiraciones bien diversas, pero en ninguna vemos que se rompiese el hilo de la tradición poética. El género lírico que floreció con incomparable lozanía en los tiempos que median entre los heroicos y los clásicos, cuando no se ceñía á expresar afectos individuales, recordaba amorosamente las antiguas leyendas, hasta el punto de convertirse en semiépica, y no por esto le faltaba el interés del momento, ni dejaban los poetas de acordar sus cantos con lo que pensaban y sentían. El drama trágico, con una sola excepción (que esta vez confirma la regla), en el siglo filosófico y político de los Sócrates y los Pericles, se mantuvo de los relieves de la mesa de Homero y reprodujo los pavorosos anales de los Atridas y los Eácidas: por manera, que en un género nuevo, en un arte perfeccionado y con ideas modificadas, permanecieron fieles á la tradición el autor del *Prometeo* y el de la *Antígona*, y no se dejaron inficionar de la atmósfera sofística que debilitó al último cultivador de aquel arte. Que la inspiración de la historia patria animó á los poetas griegos y que ha animado cuantas poesías no han sido desviadas de su natural corriente, y que seguirá siendo poderosa mientras suene el nombre de patria, es al cabo una verdad harto trivial que no debiera olvidar un siglo como el nuestro, que exagera á veces inconsideradamente el entusiasmo etnográfico. Y no tan sólo los asuntos nacionales, sino cuantos ofrecen alguna afinidad con el pueblo á que se destinan, logran excitar su interés, mientras haya quien sepa darles nueva vida, conforme demuestra el éxito obtenido por los caballerescos, aunque á veces forasteros, en los varios pueblos de Europa, y no menos en los del Nuevo Mundo, regidos

por otras instituciones y más ajenos á la tradición histórica.

En la misma Alemania, de donde han provenido muchas de las ideas que ahora privan, la mayor parte de los poetas acuden á los recuerdos de su historia y de sus leyendas, muy bien recibidos de los lectores, muchos de los cuales sin duda no reparan en uno que otro grano de ironía escéptica ó de idealismo trascendental que este ó aquel poeta introduce en aquella heredada poesía. Un fin poético, á la vez que nacional, se ha de reconocer también en la reproducción de antiguas narraciones heroicas, ya en lenguaje moderno, ya con notas y comentarios que faciliten su inteligencia, tan frecuente en aquel país, donde á lo menos no se cifra toda la cultura intelectual en la lectura de periódicos y hojas sueltas. Hasta en la ardiente afición de los doctos al estudio de los antiguos monumentos literarios se descubre, á vueltas del espíritu de investigación, un tributo al atractivo estético de las mismas obras que ellos examinan y disecan.

Hay quien no queriendo pasar por tradicionalista sale al paso de estas observaciones diciendo que lo de menos es el asunto y lo que más importa la forma que el poeta le imprime. No sólo en el estilo (que esto significará aquí la palabra forma), sino en cualidades en apariencia más intrínsecas, se reconoce, cuando se trata de verdaderas obras artísticas, es decir, inspiradas, la influencia de la época y de la personalidad del compositor; mas no por esto desaparece la de los antiguos modelos del género que se cultiva. Lo esencial es que la realización sea natural, viviente, sincera, la que demanda la misma concepción poética. De superficial y errada apreciación debe graduarse la que por procedimientos y circunstancias exteriores juzga digna de poner al lado de los modelos una composición de menos valía; pero igual superficialidad hay en pensar que una obra, sólo por ofrecer prácticas usadas en lo antiguo, pase á la categoría de artificiosa y puramente arqueológica. Díga-

lo la balada con tanto ahinco y tan buena fortuna cultivada por los vates del pueblo recién nombrado, y que no es otra que la antigua balada popular, con menos ingenuidad y acaso con un poco más de ornato y pulimento.

Al hablar de la poesía histórica no entendemos regatear su extensión, antes en ella comprendemos cuanto se ha convertido en recuerdo, cuanto no se ha sujetado al creciente prosaísmo y á las efímeras modas de los últimos tiempos. Aun en éstos se conservan rastros de la tradición poética, usanzas bellas é inofensivas que han beneficiado muchos poetas, sacando á veces ventaja de su enlace y de su contraste con lo moderno; y que sus verdaderos amadores quisieran ver menos celebradas, á trueque de que hubiese mayor empeño en conservarlas y protegerlas.

De lo expuesto resulta que existe una escuela poética histórica que no impone ciega adoración por todo lo pasado, y cuyos cultivadores, á título de tales, no han de ser extraños á las buenas influencias de la moderna cultura, pudiendo, por ejemplo, preciarse de más humanos que muchos desapacibles héroes que recuerda la historia. No merecen, pues, tanta lástima ni aversión, ni que se les apliquen feos calificativos, ya que sólo de tradición poética se trata; si bien tampoco en otras materias faltan ejemplos de las ventajas peculiares que lleva consigo el respeto á la tradición: el cual enseña, no á permanecer inmóvil, sino á no levantar un pie sin tener el otro bien sentado.

II.

Defendida la poesía histórica, indicaremos cuáles son las novedades, reales ó supuestas, con que sus adversarios tratan de sustituirla.

Por amor de mudanzas ó por odio á los recuerdos de los tiempos medios, han aparecido acá y allá algunos entusiastas de la antigüedad clásica, lamentándose, como ya se lamentaban algunos de los corifeos de la escuela romántica, del olvido de los placenteros ensueños de la musa helénica. Lo que en aquéllos solía ser una veleidad poética, parece que en otros más recientes llega á pasión y sistema, hasta el extremo de que, no contentos con reproducir las hechiceras fábulas del pueblo artista por excelencia, han abrazado de lleno su espíritu y se han declarado paganos. No es preciso caer en tan grave error para admirar una poesía que es, como quien diría, el *máximum* de la belleza que ha alcanzado la mente del hombre, abandonada á sí misma; puesto que, á pesar de la decisión del gran pensador moderno, autor de *Los Novios*, no creemos, como no creyó Fenelon, que se incurra en idolatría por esforzarse en adquirir el sentimiento de la poesía griega y tomar de ella algo más que la fraseología convencional y exterior de que usó el neo-clasicismo. Nunca ha debido considerarse como esencial al renacimiento poético que antes señalamos el olvido de la inspiración verdaderamente clásica; y si algún poeta, manteniéndose dentro de los límites debidos, llevase á cabo la difícil empresa de renovarla, en nada se opondría á la que se clasifica de escuela tradicionalista.

Tampoco se opone, antes es uso muy antiguo, el tratar asuntos contemporáneos. Los cuales, no sólo con intención cómica y satírica, sino con serio interés y afectuosa simpatía, han sido objeto de representación

poética, ya que no en las épocas culminantes del arte, en diferentes períodos de la historia literaria. Estos asuntos, no hay duda, caen fácilmente en el prosaísmo y pueden equivocar con el prestigio estético un interés análogo al que excitan los chismes de vecindad ó las habladurías de tertulia; pero el ingenio evita este escollo por medio de la profundidad de afectos y de la significación moral, sin acudir á un sentimentalismo afectado ó á incidentes trágicos, de uso tanto más peligroso en este género, cuanto más próximos se presentan á la vida cuotidiana. Un poeta superior podrá también depurar de escoria prosaica el asunto contemporáneo, dándole, por decirlo así, un carácter perpetuo y buscando la línea de intersección entre las costumbres de las diferentes épocas. Mas véase cómo en general esta misma poesía se ase cuanto le es posible á la tradición, aprovechándose de los rancios tipos característicos, de los restos de distinciones sociales, de las costumbres todavía no fundidas de los diversos países y de las que la diversidad de climas impedirá que se fundan. A más de que cuanto retrata esta poesía es lo que pasó ayer, lo que pasa hoy, en medio de circunstancias producidas por la historia, y no una sociedad inventada conforme á un dechado utópico.

Sabemos que se ha tratado de dar realce y novedad á este género de representación poética, enlazándola con tesis económicas, políticas y sociales con que se ha logrado infundirles un interés apasionado: fuera de las dotes propiamente literarias que pueden ostentar tales obras, como en realidad las de un autor harto famoso ostentan un vigor extraordinario, aunque destemplado y extravagante. Sabemos también que medra en el día una escuela llamada realista, que no distingue entre lo bello y lo feo, lo poético y lo prosaico: abdicación del sentimiento de lo ideal que no puede ser más que pasajero capricho. Y cuenta que tenemos en mucho el sentimiento de la realidad, de todo punto necesario para que exista el verdadero ideal, el cual, además, puede

despertarse por el más humilde objeto de la naturaleza ó de la vida humana.

Tendencias muy opuestas, miras más levantadas caracterizan á una escuela que, dando de mano á los sucesos ocasionados por los comunes intereses y por las discordias de los hombres, ha tratado alguna vez de representar los más profundos secretos del alma humana enlazados con altas verdades. Hablamos de la poesía simbólica. Esta poesía, que no se limita, como las demás, á sacar un sentido general del carácter típico de los sucesos y de los personajes, sino que los escoge como emblema de ideas preconcebidas, dejó ya profunda huella en el antiguo Oriente, no fué ajena á las concepciones más sensibles y más límpidas de Grecia, trasciende de innumerables obras artísticas de la Edad media, y conjurada con otros elementos, dió origen á la maravillosa Comedia del poeta florentino. Aunque de tan noble linaje, y si bien es muy de desear que produzca muchas obras de buen espíritu y de atractivo estético, difícilmente iguala este género en interés personal á las representaciones de un suceso concreto, y es ocasionado á convertirse en fría concepción alegórica ó en un compuesto de cifras arbitrarias é ininteligibles, mayormente cuando, como en nuestros tiempos, el público no está iniciado en un sistema de símbolos. Por manera que, menos todavía que los restantes géneros, admite éste grados inferiores, y en ninguno es más corto el tránsito de lo sublime á lo ridículo; y así puede observarse cuán pocas, si algunas, son las felices imitaciones de Dante, comparadas con las muchas y muy apreciadas de los demás modelos de poesía.

Las dos especies de simbolismo que con más éxito ha cultivado la literatura moderna, son la leyenda tradicional, tratada como emblema de tal ó cual idea, y la de visión ó sueño. La primera tiene mayor vida cuanto menos se aparta de la representación de un hecho real y efectivo, mientras que de otra manera se aproxima á lo abstracto y nebuloso; la segunda no ofrece medios muy

variados. Ni una ni otra han logrado hasta ahora formar escuela. Otra especie se ha ensayado y es la que comprende en un solo cuadro poético el conjunto de la historia, buscando cierta unidad, más bien intelectual que de sentimiento, en sistemas vagos y poco seguros acerca de los destinos del género humano. Entre los inconvenientes de esta última clase de poesía se cuenta el que cada ejemplar de ella agota su materia, cerrando la puerta á los sucesores, pues de otra suerte tendríamos tantas historias universales como poetas.

Otros más directa y desembozadamente han propuesto una nueva poesía científica, por la cual no deben entenderse ni las obras medio científicas y medio entretenidas que en diversas formas se han ensayado, ni las flores de estilo ó recamos oratorios pegados á un fondo árido, ni tampoco, por otra parte, las fruiciones nobilísimas, pero no estéticas (á lo menos para el común de los mortales) debidas á las meditaciones puramente científicas é intelectuales, sino de una poesía nacida del sentimiento de admiración por las leyes naturales aunado con el de la belleza de los fenómenos que por ellas están regidos. En efecto, la descripción científico-pintoresca de la naturaleza es un género literario, nuevo hasta cierto punto, y preciosísimo timbre del saber moderno, y ha enriquecido el arte descriptivo, ya dando á conocer nuevos fenómenos, ya inventando nuevas designaciones para todos sus accidentes y variedades. Mas no creemos que de esto se derive una nueva poesía, pues no lo es la descripción prosaica que ya existe, entre científica y estética, y nuevo no sería el antiguo poema didáctico, conjunto heterogéneo de elementos intelectuales, descriptivos y morales.

Tampoco creemos, aunque se tenga por paradoja y se oponga al parecer de respetabilísimas autoridades, que el conocimiento de las leyes naturales sea favorable al sentimiento estético producido por la simple é ingenua contemplación de sus fenómenos. Un ser descompuesto y disecado interesa más al entendimiento, menos al sen-

timiento de lo bello: un fenómeno insólito y misterioso pierde una parte de su prestigio cuando se define su causa. Los mismos admirables descubrimientos que han dado á conocer extensiones inconcebibles no calculadas antes, alteran los hábitos propios de nuestra imaginación, pues son demasiado para su capacidad representativa que no abarca los espacios figurados por cuantiosísimas cifras, y poco para su tendencia ideal, que no quiere encontrar límites en el vuelo hacia lo infinito.

Diríase que nada iguala el esplendor del sello impreso en la faz de los objetos por el Autor de la naturaleza, y que sólo se logrará la percepción de una mayor armonía cuando se vea todo

Lo que es y lo que ha sido
Y su principio propio y ascondido.

En resolución, sin mostrarnos irreverentes hacia las ciencias naturales (mal pudiera quien está dado á estudios también científicos) y aunque creemos comprender los goces del que levanta una punta del velo de Isis y del que vive en el portentoso mundo de las leyes ocultas tras los fenómenos, persistimos en considerar como cosas diversas la poesía y la ciencia, y en juzgar que de ésta no ha de nacer un nuevo género de la primera (1).

Advertiremos ahora que nuestro intento ha sido hablar de la poesía representativa de objetos exteriores, no de la lírica, la cual siempre versa sobre asuntos contemporáneos, como quiera que siempre manifiesta el estado del alma del poeta, sus ideas, sus deseos, sus aspiraciones y sus sueños. Esta poesía además en su rápido curso, entra en comunicación con los más varios objetos, y pocos son los que no ofrecen una faz poética, siquiera eventual y fugitiva. Así, por ejemplo, la poesía lírica

(1) Pudieron esperarlo algunos que á principios del presente siglo aguardaban de los ulteriores descubrimientos científicos un no sé qué semi-místico, para no decir mágico y tenebroso. Hoy domina una *fisiolatría*, en verdad nada poética.

ha cantado alguna vez los descubrimientos científicos, y ha podido celebrar recientemente las admirables invenciones modernas que acortan y en cierta manera suprimen las distancias. Se ha de reconocer, pues, en estas, como en otras invenciones, un aspecto, un momento poético; pero no es menos cierto que destruídas las distancias quedan también destruídos los innumerables efectos poéticos que á las distancias eran debidos. El que bien lo considere, no tomará esta observación por un juego de palabras.

Diremos en conclusión que los antiguos géneros de poesía no se hallan tan faltos de vida, ni los que se califican de modernos tan sobrados como algunos creen, y que la poesía es de índole tradicionalista y, á lo menos como medio de expresión, como representación simbólica, y cuando no, como objeto de destrucción y de anatema, necesita de los recuerdos de lo pasado. Por otra parte en nuestros días de instabilidad, y de tanteos, y de multiplicadas y mal definidas pretensiones, no se puede esperar ni exigir unidad de estilo ni de miras en el arte, y no es de extrañar que á los antiguos elementos se mezclen, no siempre sin eficacia estética, elementos nuevos, aunque por lo general no tengan otra novedad que su espíritu negativo. Si dentro de los límites prescritos por las leyes morales y estéticas se logra producir algo nuevo y bello á la vez, tanto mejor: aun contribuirá á que se evite el amaneramiento en los mismos géneros cuya defensa nos hemos propuesto.

Revista de España, 1868.

BIBLIOGRAFÍA.

OBRAS COMPLETAS DE PUBLIO VIRGILIO MARON

traducidas por D. Eugenio de Ochoa.

Difícil es recomendar, más de lo que la recomienda su título, la publicación que anunciamos, pues nadie ignora quién es Virgilio; y su traductor disfruta de merecida reputación como hablista y entendido literato. Lo que no dice el título es que tan paciente y dificultoso trabajo ha sido emprendido y llevado á término no por una empresa editorial de las que á menudo han ocupado al Sr. Ochoa desde el día en que se decidió «á romper su lira,» sino por una afición constante y desinteresada que ha buscado en aquel trabajo lenitivo para las penalidades de la vida, distracción de otros trabajos, honra para la patria y utilidad para los lectores. Y en verdad que puso el Sr. Ochoa su afición en digno objeto y que no podía, entre los autores latinos, escoger otro más universalmente estimado y con quien más deseasen familiarizarse cuantos tienen en algo el estudio de las buenas letras. Sin entrar aquí en un examen, que sería ocioso é inoportuno, de los méritos de Virgilio, bastará recordar que nadie, por imperfectamente que lo conozca, ni por muy avisado que esté de que aquella poesía es en gran parte reflejo de otra, si recuerda alguno de sus versos, deje de ceder al halago de la belleza de estilo, de la majestad y elegancia de expresión, de la imaginación tan discretamente lozana, de la delicadeza de alma del poeta de Mantua; hasta el punto de que, si bien por distinto concepto, bien merece el título de en-

cantador que le atribuyó la leyenda. Por haber celebrado dignamente la ciudad grande y augusta que fué para la Edad media una utopia de saber y de cultura y han mirado las edades posteriores como madre y maestra; por haber reproducido la predicción sibilina acerca del niño misterioso y de la nueva serie de grandes siglos, y por el temple melancólico de su alma que parecía suspirar por elevadas y desconocidas regiones, tiene un no sé qué moderno que da razón de su especial atractivo y de la predilección del vate florentino para quien fué doctor y maestro. Si algunos hombres letrados y retraídos prefieren saborear á sus solas las obras más personales de Horacio, la muchedumbre de los lectores irá siempre en pos de los asuntos más vastos y de los conceptos de valor más universal que nos ofrece Virgilio.

El primer objeto que se ha llevado el Sr. Ochoa, es, según nos dice, llenar el vacío que deja en nuestra bibliografía la falta de una buena edición de las obras completas de Virgilio: falta á efecto de la cual y de otras cosas por el estilo, conforme él mismo advierte, el ánimo se contrista en ciertos casos y padece no poco el amor propio nacional. Buenos son, sobre todo en los tiempos que corremos, semejantes actos de humildad, mayormente si se procura, como ha procurado el señor Ochoa, poner al daño que se lamenta el posible remedio.

Su segundo objeto, nos dice también, es dar una versión literal castellana; versión tal, que pueda servir de pauta á los estudiantes de latín y que al mismo tiempo facilite á los que ya poseen esta lengua y la tienen un poco olvidada, la inteligencia cabal del texto latino. Sumamente fiel nos parece, en efecto, la versión del Sr. Ochoa: fiel á los pensamientos y fiel á la dicción del poeta. Para los primeros se ve que los ha examinado escrupulosamente, y en los pocos casos en que el poeta es obscuro ha consultado y comparado los más autorizados intérpretes; para la segunda da muestras de que ha pesado uno á uno los vocablos y los giros. En cuanto «á aquel modo especial de envolver el pensamiento

en la dicción que tiene cada autor y que constituye un estilo propio», más difícil era conservarlo tratándose de una traducción literal, en prosa, y en prosa no poética. Para ello es necesario un sistema más audaz y holgado, como se advierte, por ejemplo, en las traducciones de Horacio por Fray Luis de León, que no carecen de defectos, pero á las cuales se perdona mucho en gracia de la fidelidad al colorido del original. Cabalmente para las obras de Virgilio (como para las epístolas y sátiras de Horacio) hay un metro castellano, sumamente adecuado, cual es el verso suelto ó blanco, de ejecución nada penosa y que fácilmente conserva el corte clásico de los modelos. En él está ensayando la traducción de las *Geórgicas* un humanista amigo nuestro, y en él tradujo magistralmente, según el testimonio del Sr. Ochoa, el primer canto de la *Eneida* el malogrado Ventura de la Vega. Pero no es esto lo que él se ha propuesto, sino lo que indica en las líneas antes mencionadas; y puesto que lo ha ejecutado de una manera excelente, démosle el parabién y las gracias.

No se ha contentado el traductor con dar un buen texto y una buena versión, sino que los ha acompañado con escogidas é instructivas noticias biográficas, bibliográficas y exegéticas, sin tratar en manera alguna de escribir un libro erudito, pues, como dice muy bien, la erudición es hoy, en publicaciones de esta clase, cosa ó demasiado difícil ó demasiado fácil. Adviértese que en esta parte ha tenido la mira especial de no incurrir en la nota de pedante ó de plagiario; precaución laudable, pero que acaso ha llevado demasiado adelante, diciéndonos, al revés de lo que ahora se acostumbra, mucho menos de lo que sabe y pudiera decir con provecho de los lectores. Quisiéramos, por ejemplo, que indicase los motivos porqué, al paso que ha admitido ciertas correcciones ortográficas (acusativos en *is*, separación de las vocales de los diptongos, supresión de los acentos) no ha tenido en cuenta otras que, según noticias, proponen los filólogos más recientes; pues sólo de paso

y como por casualidad advierte que algunos han adoptado en el nombre del poeta la forma *Vergilius* (1). Desearíamos también que hubiese entrado en más pormenores acerca de la más ó menos probable autenticidad de los poemas menores. Alguno de ellos, realista en el mal sentido de la palabra, sería mejor que fuese apócrifo; no así el llamado «Almodrote,» verdadero cuadro de género, más semejante sin duda á los de Teócrito que otras más pulidas églogas y donde con una minuciosidad que pudiera llamarse flamenca se describen las faenas de un pobre labrador para disponer su rústico almuerzo.

Tales defectos, si lo fuesen, seríanlo sólo en el sentido etimológico de la palabra, es decir, que no pasarían de omisiones fáciles de perdonar y no disminuirían el singular precio de tan esmerado y concienzudo trabajo, á que ha dedicado su autor largas y aprovechadas vigilias y casi ha sacrificado los restos de su vista. Sabemos que ha llamado ya la atención de los periódicos de la corte y esperamos que el público no lo recibirá con indiferencia, tanto más cuanto se distingue notablemente por la belleza de su ejecución tipográfica. Mientras tales obras se publiquen y sean acogidas como merecen, podremos decir que si ha llamado á las puertas de la ciudad la barbarie utilitaria, aun no ha invadido todo su recinto.

---

(1) Con extrañeza vimos, poco ha, esta forma en «Los doze libros de la Eneida de Vergilio traducidos en octava rima y en verso castellano», impresos sin nombre de autor en 1555 en Toledo por Juan de Ayala.

Diario de Barcelona, *1869*.

POESÍA Y ARTE DE LOS ÁRABES EN ESPAÑA Y SICILIA

POR A. DE SCHACK,

traducido del alemán por D. Juan Valera, de la Real Academia española.

TOMO I.

Al proponernos hablar de una obra que llamará indudablemente la atención pública por el interés del argumento, por el atractivo y la maestría de la ejecución y por el singular mérito de la versión castellana, nos vemos obligados á hacer una declaración, antes de principiar nuestra tarea. Así como es muy de desear que se enriquezca nuestra literatura con la versión de obras extranjeras que ilustran la historia civil y literaria de España, debería hacerse de modo que perdieran al pasar á nuestra lengua ciertos resabios que son en ellas harto frecuentes. Resabios decimos; que si más hubiese en la obra de Schack, ni el Sr. Valera la hubiera traducido, ni nosotros la anunciáramos: resabios que acaso pasen desapercibidos de algunos lectores, si bien otros los notarán sin esfuerzo. Así quisiéramos que se hubiesen modificado ciertos paralelos del estado moral y del entusiasmo bélico-religioso de los árabes y el de los cristianos; que por más que se trate de árabes, no se alabase cierto género de tolerancia, y que tuviesen el debido correctivo ciertas pullas anti-monacales, únicas que al parecer disfrutan del privilegio de desarrugar el sobrecejo científico. Tampoco nos gusta que se citen ciertos apellidos en una obra escrita en castellano. Con respecto á la advertencia preliminar también diremos, sin ánimo de entrar en espinosas controversias, que á pesar de los límites que entre nosotros fueron impuestos á la liber-

tad de examen tuvimos profundos pensadores y tuvimos el libro de Cervantes cuyo mérito y trascendencia ha encarecido con sin igual acierto el autor de la advertencia preliminar; y que no fueron ellos el único obstáculo á la composición de mayor número de obras filosóficas en un país donde, según el mismo escritor advierte, hay sobrada afición á tomar el sombrero y á disfrutar el sol de su cielo limpio y hermoso.

Si conforme acabamos de manifestar, hubiese sido corregida la obra alemana, sólo tendríamos que. hacer elogios de ella y de su traductor. El Sr. Schack goza ya de universal reputación en Europa por sus trabajos de crítica literaria. Dado á profundas y constantes investigaciones, pero dotado al mismo tiempo de vivas propensiones estéticas, á los terrenos áridos y de ingrato cultivo ha preferido los que producen miés abundante y vistosa, dándose al estudio de la poesía de los países meridionales que ha visitado con frecuencia y de cuyas bellezas naturales es apasionadísimo. Ha publicado una obra extensa y magistral, única hasta el día en su género, sobre el teatro español; ha traducido en verso alemán, si no estamos mal informados, el libro épico y nacional de los persas y ha compuesto la obra de no breves dimensiones sobre la poesía y arte de los árabes en España y en Sicilia.

Asunto es el último de incomparable atractivo. Cuanto recuerda los nombres sonoros, los hermosos trajes y los famosos actos de los conquistadores de España, parece lo más adecuado para acalorar la imaginación y avivar el sentimiento poético. Si bien suele ya darse por averiguado que su civilización era más brillante que sólida, si bien no cabe recomendar el estado moral de un pueblo que admitía cierto linaje de poesías eróticas, ni la humanidad de una gente que cuenta en sus anales el banquete de Damasco y la noche toledana, todavía es cierto que los árabes mostraron nobles cualidades, que guardaron el depósito del saber en tiempos de menguada tradición literaria, que tuvieron una arquitectura origi-

nal y bellísima y en su género clásica é incomparable, y que si no dejaron grandes monumentos poéticos se distinguieron por una afición especial á los versos y al canto. Es verdad que su poesía, vista de cerca y coleccionada, no ofrece bastante riqueza y variedad intrínsecas y que su brillo es muchas veces fatuo; pero hay pocos ciclos poéticos que puedan resistir á la prueba del examen completo y minucioso que no se contenta con entresacar y engarzar artificiosamente algunas de sus joyas más preciosas. El Sr. Schack, al par que crítico exacto, es entusiasta expositor. Se complace además en mirar los objetos por el aspecto poético, sin atender á los reparos que el juicio moral pudiera oponerle. Posee todos los elementos del asunto, algunos de todo punto nuevos para los lectores profanos que sólo conocen la poesía árabe por las versiones de Conde, no tan infieles en verdad, según la equitativa advertencia del Sr. Valera, como suponen los modernos orientalistas. Se aprovecha además el crítico alemán de datos recogidos en diversas literaturas, y mezclando la relación de los hechos históricos, el examen y la traducción de los textos poéticos, las anécdotas literarias y familiares, traza una pintura animadísima de la vida de los árabes.

Inaugura la obra una bella introducción relativa á la poesía de los tiempos ante-islámicos, que es la época verdaderamente poética de aquel pueblo. Aunque el asunto haya sido ya tratado por otros escritores, creemos que el Sr. Schack les ha superado á todos por el número de los datos y por su destreza en beneficiarlos. Siguen algunas noticias que completan el estudio preliminar de la poesía de los árabes orientales, entre las cuales es de notar la traducción literal y en prosa de las enérgicas lamentaciones de una madre, cuyos hijos habían sido bárbaramente asesinados.

El segundo capítulo trata en general de la cultura de los árabes españoles y especialmente de la eflorescencia de su poesía. En este capítulo, de riquísimo contenido, notamos un pasaje que aduce el autor para probar que

antes de nuestros tiempos caballerescos los árabes tributaban á la mujer un culto respetuoso. Este trozo de historia privada, ó llámese de memoria ó autobiografía, nos parece mucho más poético que la mayor parte de poemas que contiene el volumen, y no es en efecto el único caso en que se nota que cuando la poesía tuerce más ó menos su curso, la prosa ó las obras de otro arte, como por ejemplo, la arquitectura, atesoran á veces más poesía que las obras de los poetas.

El tercer capítulo presenta observaciones generales sobre la poesía arábigo-hispana. Copiaremos sus primeras líneas que dan muy buena idea del espíritu y del estilo de toda la obra. «¿Quién no ha de tener la curiosidad de conocer los cantares que resonaron en los encantados salones de los alcázares andaluces, en las galerías de columnas afiligranadas de arabescos y en los pensiles de Az-Zaha; cuyo eco se mezcló con el murmurar de las fuentes y con el gorjeo de los ruiseñores del Generalife? Así como los árabes, donde quiera que pusieron el pie en el suelo español, hicieron brotar fertilidad y abundancia de aguas, entretejieron en frondoso laberinto los sicómoros y los granados, los plátanos y las cañas de azúcar, y hasta lograron que floreciesen las piedras en variados colores, así también puede creerse que su poesía compitió en aroma y delicado esmalte con los bosquecillos umbrosos de la huerta de Valencia, y en rico esplendor con los arcos alicatados de prolijas labores y con las esbeltas columnatas de la Alhambra. Crece más aún el deseo de conocer esta poesía por la conjetura de que la penetra un espíritu caballeresco, que imprime en la vida de los mahometanos de España un sello peculiar y característico; porque el cielo de Occidente puso sobre las prendas de la poesía arábiga, sobre su riqueza y pompa oriental, mayor precisión y un estilo más claro, acercándola mucho á nuestro modo de sentir.—Esta esperanza no será del todo defraudada, etc.....»

Trata luego en sendos capítulos de los cantos de amor,

de los de guerra, de los versos báquicos y descriptivos, de los panegíricos y sátiras, de las poesías elegíacas y religiosas y de las varias por su asunto y forma. Como es de suponer, entre las que más interesan se distinguen las inspiradas por la contienda entre los musulmanes y los cristianos españoles, á las que compara el autor los cantos provenzales compuestos con igual ocasión por Marcabrú y Gabaudan. La bella y conocida elegía de la pérdida de Valencia se halla traducida en versos modernos al mismo tiempo que copiada de la antigua prosa castellana del libro histórico de D. Alfonso el Sabio. Otra que el autor separa de las demás poesías históricas es la que compuso Abul-Beka, de Ronda, deplorando la inminente caída del Islám en España, después de la toma de Córdoba y Sevilla por el rey San Fernando. Tradújola ya en 1828 en prosa francesa Mr. Grangeret de la Grange y más tarde en castellano y también en prosa el Sr. D. León Carbonero y Sol, catedrático de lengua arábiga en la Universidad de Sevilla. Sentimos no poder insertar íntegra la bella traducción en verso del Sr. Valera, á la cual pertenecen las siguientes estancias:

Cuanto sube hasta la cima
Desciende pronto abatido
  Al profundo.
¡Ay de aquel que en algo estima
El bien caduco y mentido
  De este mundo!
En todo terreno ser
Sólo permanece y dura
  El mudar.
Lo que hoy es dicha ó placer
Será mañana amargura
  Y pesar.
Es la vida transitoria
Un caminar sin reposo
  Al olvido;
Plazo breve á toda gloria
Tiene el tiempo presuroso
  Concedido.
. . . .

El decoro y la grandeza
De mi patria, y su fe pura,
    Se eclipsaron;
Sus verjeles son maleza
Y su pompa y hermosura
    Desnudaron.
Montes de escombro y desiertos,
No ciudades populosas,
    Ya se ven;
¿Qué es de Valencia y sus huertos?
¿Y Murcia y Játiva hermosas?
    ¿Y Jaén?
¿Qué es de Córdoba en el día,
Donde las ciencias hallaban
    Noble asiento,
Do las artes á porfía
Por su gloria se afanaban
    Y ornamento?
¿Y Sevilla? ¿y la ribera
Que el Betis fecundo baña
    Tan florida?
Cada ciudad de estas era
Columna en que estaba España
    Sostenida.
Sus columnas por el suelo,
¿Cómo España podrá ahora
    Firme estar?
Con amante desconsuelo
El Islám por ella llora
    Sin cesar.....

Por la idea general, por el tono y hasta por el metro de la versión, es fácil reconocer la semejanza de esta elegía con las célebres coplas de Jorge Manrique á la muerte de su padre. Tal semejanza, ¿es casual? ó para hablar con más precisión, ¿conoció Manrique la elegía arábiga? A la afirmativa se inclina el Sr. Valera, coincidiendo con igual presunción de D. León Carbonero. Sin tratar de resolver este problema literario, recordaremos que no son ni la elegía ni las coplas las únicas poesías en que se hallan ideas y giros análogos. Así leemos en unas trovas del Cancionero de Baena:

Eneas e Apolo e Amadis aprés
Tristan e Galás, Lançaro del Lago

E otros aquestos decit me cuál drago
Tragó todos estos e dellos qué es?

Se hallan también pasos análogos en alguna poesía latina de la Edad media, y la célebre balada francesa de las *Dames du temps jadis* no consiste más que en una serie de interrogaciones semejantes á las de Manrique, aunque sólo relativas á famosas damas, que terminan todas por las siguientes ó semejantes palabras que forman el estribillo:

Mais où sont les neiges d'antan?

Es muy posible que el común origen de estas analogías se halle en los primeros monumentos de la oratoria sagrada, y acaso en fuentes todavía más antiguas.

Hemos citado un fragmento en prosa y otro en verso de la traducción del Sr. Valera. Esto nos ahorra, aun cuando no fuese bastante el nombre del traductor, todo encarecimiento de la soltura y maestría con que está ejecutada la versión de la obra del Sr. Schack.

POESÍA Y ARTE DE LOS ÁRABES EN ESPAÑA Y SICILIA

POR A. DE SCHACK,

traducido del alemán por D. Juan Valera, de la Real Academia española.

TOMOS II y III.

La lectura de los dos últimos volúmenes de esta obra nos ha confirmado en la idea de que le cuadra la advertencia, dirigida por un crítico español á otro insigne orientalista, de que «para relatar los hechos de los árabes no es necesario ceñirse el turbante»; pues le vemos encarecer más y más, no ya la cultura literaria y artística, sino el complexo de las costumbres de aquel pueblo, cuya historia, para todo lector no arabista, á través de un velo brillante y en unión con alguna prenda nativa, descubre á las claras un fondo de crueldad y de molicie. Á más de esto, en no pocas frases y apreciaciones se muestra con harta evidencia el escritor protestante, y aun más diríamos, si no bastase esta calificación de sentido elástico y puramente negativo. Algunas expresiones hubiera podido el traductor modificarlas á poca costa, y nos complacemos en pensar que si ha dejado de hacerlo, no ha sido con plena intención, sino movido de particulares enfados y antipatías.

Como es de suponer, no insiste poco el autor de la «Poesía y Arte de los Arabes» en el manoseado tema de la tolerancia de éstos, no empañada siquiera por el suplicio de los mártires de Córdoba, y en el opuesto defecto de los españoles, y por ende en el lastimoso cuadro de las persecuciones sufridas por los desgraciados moriscos. No es esta ocasión de examinar delicados problemas, ni nos abona la índole de nuestros estudios para

distinguir con seguridad y acierto lo que fué, en esta y semejantes ocasiones, represión justa, precaución lícita y prudente y legítima defensa, ó por el contrario condición de los tiempos que influye en todas las cosas y aun en los ánimos más ilustrados y rectos, aversión de raza ó interés fiscal ó político (1). Nos limitaremos á advertir que el verdadero cristianismo, aunque muy diferente de la concepción abstracta de que se contenta el señor Schack, no es responsable de las faltas de los hombres, y á recordar que este mismo crítico no hablaba absolutamente en el mismo tono cuando era más español y menos árabe (2).

Hecha esta necesaria advertencia y atendiendo únicamente á las dotes literarias del autor y del traductor, nada tenemos que añadir á lo dicho en el anterior artículo. La materia está expuesta con un caudal de variados conocimientos que recíprocamente se auxilian y se completan, y con tal arte que oculta, por decirlo así, el

---

(1) Acerca de la mudable tolerancia de los musulmanes hay una buena página en los *Anales de España* por Ortiz de la Vega, y con respecto á los mártires de Córdoba, consúltese el tomo II de D. J. A. de los Ríos, al cual cita el célebre Wolf en son de aquiescencia contra «la excesiva preocupación y sangre fría de Dozy». V. Jahrbuch f. rom. lit. V. 34 y *El Progreso* p. 155. Sobre el hecho particular de la expulsión de los moriscos puede verse Lista, «Hist. univ. de Segur», XXIX, 145, que habla con más imparcialidad y sosiego, y sobre el empleo de la fuerza coercitiva por motivos ó pretextos religiosos en general, Alzog *Historia de la Iglesia*, Hefele *Vida de Cisneros* y Cantú *Historia universal* IV, 669. (Trad. de Fernández Cuesta.)

(2) En su *Historia de la literatura y arte dramáticos en España*, (Libro III), al disculpar con reflexiones, no todas admisibles, á los españoles, dice: «El número de judíos, moros y herejes que perecieron en España no es tan grande como el de las desdichadas mujeres que sólo en el siglo XVII fueron quemadas en Alemania por consideraciones arbitrarias de brujería» (cita los cálculos de Llorente que califica más bien de exagerados que de parcos). Otra comparación no menos interesante y por desgracia muy oportuna hay que hacer con las víctimas de la «libre razón» triunfadora que se estrenó haciendo en pocos meses tanto ó más de lo que se había hecho en muchos siglos y cuya cuenta no está cerrada, sino que suma y sigue.

fondo científico y disimula la frecuente carencia de interés estético en una poesía menos inspirada que artificiosa; al paso que en el trabajo del traductor no se descubre señal de cansancio, aunque confiese que lo hubo. Por otra parte, terminando con los primeros capítulos del segundo tomo el examen particular de los poetas, se entra ya en cuestiones de más general trascendencia y luego en el estudio de objetos de mayor atractivo artístico.

La primera de dichas cuestiones es la de si hubo entre los árabes poesía popular y narrativa: discútela el autor en el capítulo XIII, donde con gran riqueza de datos rebate las afirmaciones demasiado absolutas de Dozy, que ya habían sido contrariadas por nuestro Gayangos. Mas todo el saber y agudeza del Sr. Schack no consiguen descubrir en aquel pueblo verdadera poesía épica primitiva, y no alcanzan otra conclusión segura sino que tuvo poesía popular que no era narrativa, y poesía narrativa que no era popular. Observaremos de paso que en este capítulo (ignoramos si con bastante fundamento) se dan por tradiciones poéticas hechos tenidos hasta el día por históricos, como son la noche toledana de funesta memoria, y las aventuras del primer ommiada de España, antes de que fundase el emirato independiente de Córdoba.

La otra cuestión que se está ventilando, van dos siglos, es la influencia de la poesía arábiga en la de los pueblos de Europa. Muéstrase en este punto muy comedido el diligente é informadísimo escudriñador, y si bien se aprovecha de los menores indicios de trato efectivo ó verosímil entre musulmanes y cristianos, sus pretensiones, muy apartadas de las del abate Massieu, del P. Andrés, de Fauriel y de Sismondi, no llegan mucho más allá de la influencia arábiga en algunos romances y de la comunicación de una forma métrica á las poesías de Castilla y de Italia. En cuanto al primer punto, juzgamos concluyentes las aseveraciones del autor y aun tenemos el gusto de ver confirmada con

datos seguros alguna conjetura nuestra (1). Lo segundo no nos parece demostrado. Trátase de la forma de dos géneros de poesía popular ó cuasi popular arábigos que nos da á conocer el Sr. Schack y que se cifran en la repetición de una misma rima al final de las estancias, precedidas á veces de un tema ó semi-estancia inicial que la contiene. Halla esta forma en varias obritas del Arcipreste de Hita y de algún trovador castellano y en la *Ballata* italiana; la cree desconocida en la baja poesía latina y en las del Norte y del Mediodía de Francia, y aun cuando se hallase en las tres últimas, la consideraría imitación de la de los árabes, que la poseían ya en el siglo IX. Con respecto á las combinaciones más complicadas, es decir, en estancias largas, las hallamos en danzas provenzales (género tenido á buen derecho por popular é indígena y origen probabilísimo de la *Ballata* italiana) de que era propio distintivo esta forma; así como la combinación más sencilla (AAAB—CCCB—DDDB—etc.) es á corta diferencia la de los versos *tripartitos caudatos* de la poesía de dichas tres lenguas (AAB—CCB—etc.), y aun se encuentra exactamente igual en la de los provenzales. Además es opinión común y admitida por Fauriel que las estancias de rimas enlazadas de la poesía arábiga fueron imitadas de las del bajo latín; pero á pesar de todo, y atendida la supuesta antigüedad de dicha forma entre los árabes, juzgamos digna de ulterior examen, aunque de suyo poco verosímil, la opinión del docto arabista.—Nota el señor Valera que el descubrimiento de toda una literatura aljamiada (castellana con letras y voces arábigas), descubrimiento debido principalmente al Sr. Gayangos, confirma alguna de las conjeturas de Schack. Aunque creemos fundada esta observación, debe recordarse que muchas poesías aljamiadas usan de metros castellanos,

(1) V. Schack, II, 220-2 é Inaugural de la Universidad de Barcelona. 1865, p. 31, nota.

como son el alejandrino tetrastrofo monorrimo y el octosílabo asonantado (1).

Interesantes son de todo punto los siguientes capítulos (XV y XVI) y parte del último (XVII), destinados á describir los monumentos de la España y Sicilia musulmanas. El sentimiento de las bellezas de la arquitectura arábiga se auna con el del paisaje y de los recuerdos históricos, al paso que á la descripción pintoresca acompaña el examen científico de la construcción, todo estudiado á la luz de las fábricas ó de los restos conservados y de cuantos documentos puedan contribuir á esclarecer el asunto. Se opone al común concepto de que los árabes carecieran absolutamente de artes figurativas, y atribuye la superioridad de los mismos en la arquitectura, con respecto á dichas artes y á la poesía, á un cierto subjetivismo que les incapacitaba para la representación exacta y lúcida de las cosas exteriores. Sin invalidar esta explicación, acaso se hallaría otra más pedestre, aplicable á la inferioridad de la poesía con respecto á la arquitectura en ciertos períodos de nuestra Edad media, y es que el espíritu sobradamente científico en el arte, la atención preferente á los pormenores de ejecución y el esmero sutil y prolijo en los pormenores altera con más facilidad la poesía, arte de ideas determinadas, que la arquitectura, más ceñida á la combinación de formas.

El traductor ha enriquecido estos capítulos con oportunas notas, relativas á los estudios de los monumentos de los muslimes llevados á cabo por nuestros arqueólogos y arabistas (2). Loable es en especial la última. El Sr. Schack, como escritor hábil, guarda para el final de la obra una especie que encierra más poesía que muchos

(1) El editor de la *Historia del espanto del día del Juicio*, de que habla con esta ocasión el Sr. Valera, creemos que fué el joven lord Stanley.

(2) En una de ellas, donde al hablar de la famosa tradición de Galiana se dan noticias poco conocidas del Karl Meinet, debemos rectificar una que ha de ser distracción, si no es omisión tipográfica: Adalberto Keller, conocido literato alemán contemporáneo, es editor y no autor de aquel poema.

centenares de versos arábigos y no arábigos. «Es, dice, una creencia popular entre los orientales que la luciente estrella Soheil ó Canopo posee fuerzas mágicas y que el brillo del imperio de los árabes ha sido obra suya. En tiempo de Abderrahman aun se alzaba dicha estrella en el horizonte de la España del Norte y resplandecía con viva luz roja sobre los refulgentes alcázares y sobre los vistosos alminares; pero al compás que esta estrella va lentamente inclinándose hacia el Sur, por la precesión de los equinoccios, los maravillosos edificios desaparecen uno á uno.—Aun se levanta dicha estrella sobre las espumas del mar en las costas meridionales de Andalucía y baña con amortiguado fulgor las ruinosas almenas del último palacio árabe. Cuando se pierda por completo para Europa, el palacio árabe será también un montón de ruinas.»

Anota el traductor este último párrafo de la obra diciendo: «debemos esperar que esta predicción astrológica y poética no ha de llegar á cumplirse,» y después de elogiar al hábil restaurador D. Rafael Contreras que lucha contra el maligno influjo de Soheil, prosigue con espíritu conservador... de monumentos y con su acostumbrado gracejo: «lo que importa ahora es que algún ministro de Hacienda, necesitado de dinero como todos los que lo son en España, poco ingenioso y menos fecundo en recursos y sin afición al arte arábigo-hispano ni á las bellezas naturales, no venda las casas y torres del recinto de la Alhambra, y no convierta aquello en un barrio moderno y prosaico; y que él ú otro no distraiga el agua que riega los bosques y alamedas que rodean la fortaleza y le prestan extraordinarios hechizos, acabando por transformar aquel edén en un cerro pelado como hay tantos en España.»

No á todos han de sonar bien estas palabras. No faltó hace muy pocos años quien dijese(no era el ministro) que «si la Alhambra sirviese de estorbo al carro del progreso, él derribaría la Alhambra.» Muy torpe, por cierto, habría de ser el conductor del tal vehículo.

Diario de Barcelona, 1873.

MODERNA POESÍA DEL MEDIODÍA DE FRANCIA.

Los dialectos que fueron un día lenguas, los idiomas locales que, transcurridos sus días de gloria, cayeron en el desprecio ó en el olvido, son al presente objeto de un doble estudio, científico y poético. El primero recoge, compara, deduce: como ejemplares zoológicos guardados en los estantes de un museo, coloca friamente en comparticiones lógicas y gramaticales cuantos elementos lingüísticos llegan á sus manos; y como tan sólo apetece saber y examinar, nada siente, nada deplora, ni siquiera la desaparición del objeto de sus investigaciones, con tal que haya logrado sacar una copia exacta y minuciosa.

Muy opuesto es el espíritu que anima el estudio poético de los mismos idiomas. Su principio es el sentimiento; su móvil el amor á los recuerdos históricos, el apego á añejas costumbres, que aquí bastardeadas, allí modificadas ó destruídas, parecen destinadas á morir en tiempos no muy lejanos. Esta tenaz afición se convierte en protesta de unos pocos contra el afán de mudanza que do quiera se percibe y que no favorecen menos variadas causas del orden moral, entre las cuales no es por cierto menor el común afán de alistarse en las filas del buen tono, que las multiplicadas invenciones de la ciencia mecánica.

Aquellas costumbres, cuyo único amparo es la tradición, mal defendidas por los mismos que poco há las custodiaban, han sufrido embestidas más recias cuando habían pasado á ser de todo punto inofensivas, ó á lo menos cuando á efecto de incesantes y benéficas influencias, se iban desprendiendo de los últimos restos de

injusticia y violencia. Porque no se trata ya de corregir, de modificar ó de conciliar, sino que se aspira á un cambio completo; y el impulso dominante ofrece, además del aliciente de la novedad, seducciones inmediatas é ilimitadas promesas. En pos de los adelantos reales que lleva consigo, asegura que ha de venir el adelanto por antonomasia, la perfección ideal, la felicidad absoluta; y no satisfecha con añadir una nueva y mejor edad histórica á los períodos precedentes, trata de romper con la historia, sustituyéndola por un mundo nuevo y por un hombre nuevo también, que no será de seguro el hombre enfermo y limitado que conocemos. Sean cuales fueren las ventajas positivas que han de consolar á nuestros sucesores de la pérdida de tan crecidas esperanzas, lo cierto es que en el cambio se van perdiendo prendas de mucho valor y de difícil reemplazo. El amor al propio estado, la sobriedad y sencillez de costumbres, los hábitos de familia y hospitalidad, los vínculos de benevolencia entre las clases, no son en verdad para despreciados, y debemos convenir en que no florecen desmedidamente en nuestros días. Diríase también que á medida que se perfeccionan muchas formas sociales, menguan las dotes morales en la generalidad de los individuos. Subsiste, es verdad, una fuente de vida que remoza y reanima de continuo virtudes olvidadas ó marchitas, pero siempre es muy de lamentar que desaparezca lo bueno que existe, lo bueno que se ha convertido en tradición y en hábito.

Bajando á un terreno más humilde, y ateniéndonos al punto de vista estético, propio de nuestro asunto, es á todas luces evidente que en lo tocante á belleza y poesía se pierde mucho, que lo que se pierde es irreparable, y que los pocos arriba mencionados, es decir, los poetas de profesión ó de sentimiento, tienen razón de sobra para llorarlo. Desaparecen los grandiosos ó elegantes monumentos de los tiempos pasados (abandonados á veces y aun destruídos por los mismos que debieran mirarlos como su mejor título); desaparecen las cos-

tumbres locales, cuanto conserva una fisonomía especial, todo lo nativo é ingenuo, todo fresco y variada matiz, cuanto llevaba un sello de duración y consistencia, y hasta se diría que la tierra natal, tal como acostumbrábamos á conocerla y á amarla, está á punto de huir de nuestra vista. Mas no, no ha de desaparecer todo: alguna flor ha de quedar que se escape al filo de los nuevos inventos. Algún obscuro recodo olvidado por el nivelador espíritu matemático y por las caprichosas veleidades innovadoras: algún acento se oirá que no por ser más débil, quede para todos desapercibido. La isla encantada de los tiempos antiguos, aunque más y más envuelta en las tinieblas de lo pasado, nos mostrará todavía alguno de sus contornos y nos enviará, siquiera sea amortiguado, el perfume de sus plantas.

Los trajes y los idiomas locales, signo exterior y visible de lo pasado, han debido recibir los mayores embates. Mas si en muchos puntos el taller de modas ha triunfado á poca costa de los primeros, la escuela primaria no ha logrado todavía acabar con los segundos. Sistemáticamente y por antiguos enemigos atacadas, las lenguas se hallan dotadas de increíble resistencia. Sin remontarnos á las épocas primitivas que, pese á la incomparable unificación romana, nos han legado el vascuence guarecido en recinto inexpugnable y el céltico refugiado en olvidadas riberas; más tarde vascuence y céltico se han defendido de las nuevas lenguas nacionales que tampoco han sido poderosas á arrancar de cuajo los demás retoños de la lengua latina. El habla de los gallegos que, después de haber brillado como instrumento de la poesía de la corte, fué la más humilde y motejada, no ha degenerado en tal manera que no haya podido ser cultivada en los últimos tiempos. El habla que mereció mayor respeto como recuerdo de la monarquía de los Pelayos y de los primeros Alfonsos, ha conservado siempre fieles amadores entre los naturales. La lengua catalana ha mantenido su existencia literaria (y por largo tiempo la política) á pesar de las creces de

su bellísima hermana, que ya en 1484 brilló en las divisas de nuestros nobles, y que algunas décadas más tarde sujetó un poeta barcelonés á nuevas formas métricas, habilitándola para figurar en la moderna poesía clásica. Por fin, los dialectos más emparentados con la lengua catalana, las variedades transpirenaicas de la lengua de *oc*, después de siete siglos de su derrota en los campos de batalla, después de postergados á la francesa por su rey trovador, Renato de Anjou, viven todavía y se rejuvenecen para producir una nueva literatura. No es esto negar que las lenguas dominantes hayan ido ganando terreno, que la muerte de las provinciales haya sido presagiada, no tan sólo por ciegos adversarios, sino también por los que las han mirado con alguna benevolencia; pero sí que su muerte sea tan segura ó tan próxima como muchos se figuran. Fuera de las anteriores consideraciones históricas, se afianza nuestra opinión en las fuertes y hondas raíces populares que ligan al suelo aquellas lenguas: vínculo de mayor importancia que los renacimientos modernos, los cuales por otra parte demuestran el amor conservado por las clases cultas al habla de los mayores y la sirven de escudo contra el desdén y la indiferencia. Y además, ¿quién lee en lo futuro? No se creerá que nos referimos á proyectos imaginariamente atribuídos más bien que desatentadamente formados: que los bretones y galeses, por ejemplo, hayan de secar el brazo del Océano que los separa, como en testimonio de su antigua dispersión, ó que los catalanes y los habitantes de aquende el Loira allanen los Pirineos que ya en otro tiempo se opusieron á que formasen un solo pueblo; mas sin aflojar lazos indisolubles, sin menoscabo de las lenguas nacionales, cada día más conocidas y mejor cultivadas, no es imposible que, recobrando mayor vida los antiguos centros de poder y de cultura, la adquieran también asegurada y duradera las lenguas de que ellos se envanecen.

Aital sara, Moussu, d' aquelo ensourcillayro,
D'aquelo lengo muzicayro

Nostro segundo may: de sabens francimans
La coundannou á mort dezunpey tres cens ans;
Tapla biou saquela (1); tapla sous mots brounzinon;
Ches ela, las sazons passon, sonon, tindinon
Et cent-milo-miles enquero y passaran,
Sounnaran et tindinaran (2).

(Jasmin, *Papillotos.*)

Más de trescientos años, en efecto, han transcurrido desde que no sólo en el habla común, sino también en lo escrito, la antigua lengua de los trovadores se mezcló convertida en diversos *patois* ó dialectos. Desde entonces llevó una vida circunscrita á su territorio, entre vulgar y literaria, produciendo las más veces obras, ya de interés puramente local, ya remedo de otras literaturas. No hablamos de la verdadera poesía popular no escrita que, allí como en otros países, se ha perpetuado latente y desconocida, sino de las obras dadas á la publicidad é indebidamente calificadas de populares, tales como amaneradas poesías bucólicas, parodias grotescas de narraciones épicas, prosaicas y triviales descripciones de costumbres, con todo lo cual alternan páginas notables por lo elocuentes ó por lo armoniosas, acertadas traducciones de obras clásicas, felices inspiraciones cómicas y villancicos de Noche Buena, que corresponden á buenos y poéticos sentimientos, y se distinguen por cierta ingenuidad relativa. Esta vida, más ó menos brillante, era de todo punto natural: este período de decrepitud continuaba una existencia que había sido más lozana. Pudiera compararse á la originalidad extravagante y bastardeada que aun se descubre en las concep-

(1) Y á pesar de todo (*ta pla*) vive. No hay que advertir que por efecto de la influencia de la ortografía francesa se pronuncia *surá, Moussú, saquelá:* que *ou* vale nuestra *u*, etc.

(2) Así sucederá, señor, con esta encantadora,—con esta lengua musical—nuestra segunda madre: sabios franchutes—la condenan á muerte desde hace ya trescientos años—y sin embargo vive—sin embargo sus palabras resuenan; en ella las estaciones pasan, suenan, vibran; y cien mil millares pasarán todavía, sonarán y vibrarán (Jasmin).

ciones culteranas y barrocas, especie de protesta contra la imitación clásica que sigue obrando en ellas, si bien por modo inesperado.

Los primeros indicios de corrupción lingüística se notan ya en algún escrito del siglo XIV (como en los alejandrinos de Rascas que á él se atribuyen) y no escasean en varias poesías del siguiente, premiadas por el Consistorio de Tolosa. Con respecto á la intitulada *La Bertat*, forjada acaso para acreditar la existencia de Clemencia Isaura, y que se supone contemporánea de Duglesquín, no vacilamos en afirmar que es mucho más moderna, mientras algún antiguo fragmento tradicional que también se cita ha modernizado su lenguaje, pasando de boca en boca.

El más antiguo escrito declaradamente patois que hemos leído, son algunas líneas escritas en Limoges en 1508. El Poitu, cuna del primer trovador conocido, pero de lenguaje ya excepcional en tiempo de los trovadores, poseía hacia la mitad del siglo XVI una colección de poesías en el dialecto del país con el título de *Gente Poitevinerie*. Al terminar el mismo siglo, el poeta marsellés Belaud de la Bellaudière publicó sus *Obros et rimos provenzalos*.

A principios del XVII, Brueys imprimió en Aix su *Jardin deys musos prouvensales* (donde insertó la colección de proverbios antes ya publicada con el título de la *Bugado prouvensalo*) y Goudouli, que es el poeta más famoso de esta época intermedia, comparable por ciertos títulos á nuestro celebrado Rector de Vallfogona, ilustró el dialecto tolosano, del cual supo sacar mucho partido, ya en serias y algo declamatorias poesías, ya en remilgadas pastorales, ya en obras más vivas y ligeras. Imitáronle Michel de Nimes y Lesage de Mompeller. El Delfinado produjo varias poesías y una tragi-comedia, el Poitu una comedia y poesías edificantes en forma de églogas, Alvernia tuvo á Pastourel, Agen á Courtet de Prades, etc.

El siglo pasado continuó la misma tradición que le

valió tres autores notables. Despourrens, poeta de Bearne, cuyas poesías se distinguen á veces por un acento francamente popular, y se consideran ahora como cantos nacionales de aquella región; Savoly, autor de letra y música de notables villancicos, reimpresos en distintas épocas, y que no han influído poco en las composiciones del mismo género de los nuevos poetas provenzales, y el autor, al parecer anónimo, del *Miral Moundi* (el espejo tolosano), obra didáctica de mucho empeño y labor, y por ventura la más estimada que antes de nuestra época poseían los dialectos galo-meridionales. El poeta, conforme nos advierte, se propuso regenerar su idioma, pidiendo ayuda á las lenguas sabias, al vecino gascón y al dialecto catalán, que seguía siendo más cultivado. Así dice comparando con el francés su *moundi* ó tolosano:

Le Moundi plus alerto, amb'el coumpai Gascon
Pano por tout ount pot ço que trobo de bon,
Dins l'affrountat Lati, dins la beziado grequo,
Al calel catalan fara brulla la mequo.

Esta obra, que al parecer debió alentar á los amadores de los antiguos dialectos, no fué bastante á producir una nueva época literaria, si bien á últimos del mismo siglo y principios del presente se notan, además de los primeros trabajos de ciencia lingüística, muchas poesías inspiradas por los acontecimientos políticos: una de ellas, obra real ó supuesta de discreta aldeana del Lemosín, llamó la atención de Bonaparte, que mandó imprimirla en una publicación oficial.

Hasta en una época más cercana no se ha efectuado en la poesía de los dialectos galo-meridionales aquel último renacimiento, desde el cual mal satisfecha con reflejar modestamente otras más famosas literaturas, y con pasar plaza de distracción ó de capricho, de ensayo excepcional y vergonzante, ha pretendido formar una escuela, presentarse rejuvenecida y adornada de antiguas y nuevas gracias, y beber en las escondidas fuentes de

la naturaleza (1). Difícil es señalar el momento en que comienza la nueva era, y en el mismo poeta que la inauguró se echa de ver una transición, ó más bien la conjunción de los dos períodos. Jasmin, el famoso peluquero de Agen (2), aunque mostró desde luego dotes poco comunes, se dió á conocer en 1825 con el *Chalivari* (la cencerrada) poesía heroico-cómica, á la manera del Facistol de Boileau, que, si bien en sentido inverso, recordaba las antiguas *travesties* ó parodias de poemas serios. En sus demás poesías, inclusos *Mous souvenirs* (mis recuerdos), publicados en 1832, no blasonaba Jasmin de poeta contemplativo y melancólico, enamorado de antiguos recuerdos, y restaurador á todo trance de una antigua poesía, sino que aspiraba tan sólo á escribir obras de ideas francesas con lenguaje de su país, y no se desdeñaba de imitar al decantado poeta *chansonnier* político de su nación. Distinguían especialmente al poeta agenés un ingenio vivo y agudo, el talento de estilo y algunos rasgos de sentimiento natural. Sólo más tarde, cuando su nombradía hubo traspasado los límites del dialecto gascón, cuando sus dotes de poeta á la vez que de público recitador le valieron los elogios en parte justos, en parte hiperbólicos, de la prensa parisiense, echó sus cuentas y trató de rechazar el yugo de la imitación y depurar su habla de resabios franceses. Compuso entonces sus dos principales obras, que tales son los dos poemas narrativos: *L'abouglo* (La ciega, 1835) y *Françouneto* (Francisquita, 1840). En el primero pinta á

(1) Para esta indicación de las principales obras de antiguos poetas galo-meridionales, nos hemos servido de las antologías de Schakemburg (*Idiomes populaires de France*) y de Mary Lafont; puede consultarse, además, el catálogo bibliográfico de Noulet. Los Sres. Roumanille y Mistral publican actualmente las obras de sus predecesores neo-provenzales como el abate Fabre, Jacinto Morel, etc. Una publicación análoga se propone también el Sr. Rouard, bibliotecario de Aix.

(2) No es Jasmin el único poeta de aquellos países que haya continuado ejerciendo su oficio; bastante celebridad ha adquirido el nombre de Reboul, panadero de Aix, cuyas poesías francesas se distinguen por la no desmentida elevación de sus inspiraciones.

una ciega desdeñada por su antiguo novio, que muere de pesadumbre al presenciar las bodas de su ofensor, y en el segundo, una coqueta de aldea, festejada á la vez por un soldado y un labriego, que acusada de hugonota y de poseída, siente el peso de la desgracia, se arrepiente de sus devaneos, y es salvada por el ya generoso soldado, antes instigador de la calumnia, y que ahora se goza viéndola feliz y enlazada con su rival preferido.

Una narración familiar y expresiva; una ausencia, á lo menos aparente, de toda pretensión; algunos toques enérgicos dados en lugar oportuno y con mano experta, recomiendan estas narraciones poéticas. Véase para muestra un paso de la *Françouneto* en que aconseja y alienta á la desgraciada heroína su anciana abuela, que la despierta de un terrible ensueño:

«Niña, responde; ¿qué tienes? ¿Con qué soñabas?—¡Pobrecita! Era de noche, hombres de brutal aspecto—pegaban fuego á nuestra morada. Tú gritabas, te afanabas—para salvarme, pero sin lograrlo,—y se mofaban de las dos.—Querida mía, ¡cuánto he sufrido! ¡Oh! no nos dejes;—ven, ven, acércate, deseo abrazarte.»—Y la mujer, llena de canas, entre sus brazos enflaquecidos,—tiene largo tiempo, con gran ternura,—á la niña de rubio cabello, que le sonríe,—la besa y la acaricia;—en fin, después de mil y mil besos,—la vieja le dice con expresión amistosa:—«Mira, mañana es Pascua, ve á oir misa;—ora más de lo que hacías;—toma pan bendito; persígnate, y está segura—que Dios te devolverá la dicha de que gozabas,—dará muestras en tu figura,—que no te ha borrado del número de los suyos.»—Entonces, de la vieja el aspecto afligido—irradió de tal modo de esperanza,—que, colgada á su cuello la niña, prometió obedecerla,—y el silencio volvió á reinar en la azul casita (1).»

---

(1) Menino, respoun-mé; qu'abiòs? que saounejabes?
—Paourôto! faziò ney, d'hommes al toun brutal
Metron lou fèt à nostre oustal;

Hacia la misma época en que Jasmin componía ó publicaba su *Abouglo*, no ya en los países de dialecto gascón, sino en los que conservan el nombre más famoso que recibió en otros días la lengua de *oc*, el joven poeta J. Roumanille, hijo de un jardinero de San Remigio, proyectaba la restauración de la lengua y de la poesía de su comarca. He aquí, según narra un crítico famoso, el hecho interesante á que se debe el origen de este reciente empleo del moderno dialecto provenzal: «Compuso el hijo del jardinero algunos versos dedicados á su madre. Recitóselos una noche en las horas de descanso, pero no tardó en reconocer que la pobre anciana había olvidado el poco francés que en la escuela

---

Tu sisclâbes, te fatigâbes
Per me saouba, jamay poudròs,
Et nos burlaben toutos diòs;
Ma fillo, qu' ey soufèr! oh perqué me delassi;
Beno, aprocho-te! que t'embrassi!»
E la fenno as pièls blans, entre sous bras magrits
Sarret boun-ten, dambé tendresso,
La fillo as pièls bruns que li rits,
La poutounejo et la caresso;
Anfin aprèt milo poutous
Là bieillo li diguet damb'un ayre amistous:
«Françouneto, ta may, lou jorn del maridatge
Del castel sourtisquet nôbio et tout zou sabèn,
Madamo li baillet aço per soun noubiatge;
Dil' es doun pas del Demoum que toun ayzençô ben...
N'es qu'un mechan bouquet que t'an lebat; couratge,
Ploures, akhi, coumo uno maynatge,
Bay, ma fillo, crey ta gran may!
Ses pu pulido que jamay,
Torno te fa beyre, passejo!
Qui se sarro daban l'embejo
Ballo as mechans un pan d'aygo de may....
Te! Pasquos soun douma; bay entendre la messo,
Prègo-z 'y may que nou fariòs;
Pren-z 'y de pa benit, segno-te, souy siguro
Que Diou te tournara tout tou bounur qu' abiòs
Et proubara sur ta figuro
Que nou te rayo pas del noumbre de las siòs.
De la biello alabets la figuro en soufrenço
S'illuminet tan d'esperenço
Que, penjado a soun col, la fillo proumetet
Et dins l'oustalet blau lou silenço tournet.

aprendiera. Al notar el humilde y meditativo cantor que estos versos, inspirados por su madre, estaban escritos en una lengua extraña para ella, pensó con tristeza que se hallaba también privada de los goces de espíritu que á él tanto le deleitaban, y que terminado el trabajo de cada día le era negado oir nobles pensamientos expresados en una forma melodiosa» (1). Desde aquel día se preparó Roumanille para hacer partícipes á los artesanos y labriegos provenzales de una poesía escrita en su propia lengua, que retratase sus costumbres, se acomodase á sus alcances y les sirviese de provecho y de recreo. En 1847 coleccionó sus primeros y felices ensayos con el título de *Li Margarideto* (del nombre de las flores así llamadas). A poco, durante los trastornos de la revolución de Febrero, se ofreció al honrado librero de Aviñón, que tal es la profesión de Roumanille, nueva ocasión de ejercer su enseñanza popular y dió útiles lecciones en folletos políticos, escritos con viveza y vena cómica. Agrupáronse luego á su alrededor varios discípulos que tomaron parte en la colección *Li Prouvensalo*, publicada en 1852, y en que figuran los nombres de personas de diversa condición, sin exceptuar las más caracterizadas. Había entre ellas algunos poetas cultos que contribuyeron por su parte á que la nueva poesía no cayese en el prosaísmo, achaque á que propenden las literaturas intencionalmente populares y exageradamente idiomísticas. Diéronse también á conocer dos poetas de tanto mérito como T. Aubanel y J. Mistral, en quienes se notó desde luego una tendencia más poética y más artísticas aspiraciones. Ganaron éstos, al lado del autor de *Li Margarideto*, puestos de caudillos de la escuela, cuyos individuos todos se hallan enlazados por el entusiasmo que su obra común les inspira, por inalterable amistad y por un respeto no desmentido hacia el que dió los primeros pasos.

---

(1) Artículo de Saint-René Taillandier en la *Revista de Ambos Mundos*, del cual tomamos algunas otras noticias.

Moralizador y religioso (y más positivamente religioso, según las muestras, de lo que da á entender el antes mencionado crítico) es el espíritu de las composiciones de Roumanille. Pinta, por ejemplo, al amigable *Serafín de la Caridad*, de tan linda sonrisa y de tan dulces miradas:

Serafin amistous
Qu'as un tan pouli rire é de co d'ui tan dous;

encarece en términos algo exagerados el cariño del ángel guardador de las cunas de los niños, y hace dialogar á otros dos ángeles que lloran arrodillados al pie del pesebre del Niño Dios. En otras poesías, *A Nostro Damo de la Gardi*, *A Nostro Damo d'Áfrico*, *La Santo Crous*, *Madaleno*, así como en los *Nouvés* (villancicos) ha expresado también dulces y piadosos sentimientos, mientras en la *Buscarlo* (La Curruca) y en la *Crous de l'enfan Jeuse* se ha aprovechado de poéticas tradiciones y en la *Testo de Mort* ha dado una lección severa. Ha compuesto también cuentos, apólogos. En *Se ne fasian un avoucá!* (Si lo hiciésemos abogado), y en *La fau maridá* (Es preciso casarla) ha censurado el empeño, á menudo fatal, de hacer á los hijos de condición superior á la de sus padres (1). En la *Part de Dieu* muestra á un labriego descubridor de un tesoro que se da á una vida ociosa y disipadora y quedara al fin sumido en la miseria si su mujer no hubiese guardado una *parte* del hallazgo. En un cuento cómico retrata á cierto campanero fanático por su profesión que se afana en recoger limosnas para aumentar el número de sus ruidosos instrumentos. Como las que antes citamos se distinguen por su gracia y delicadeza otras poesías, por ejemplo, la intitulada *Jejé*, en que se ve un niño mayorcito que mece

(1) En el lindo y recomendable libro francés *La vie rurale*, donde el poeta marselles J. Autran, trata también de pintar las costumbres rústicas de Provenza (no sin algún resabio de prosaísmo), se halla una composición de argumento análogo (Victoria Auber); sin duda reminiscencia de uno de los dos poetas.

á otro, la dedicada á su hermana Marion, y aquella en que llora la muerte del niño Paulon su hermano (1).

Aubanel tiene un acento más doloroso: sus poesías son el emblema de un corazón que se ha apacentado sobradamente en las dañinas fruiciones de la melancolía. Su *Miegrano entre duberto* (granada entreabierta) comprende tres partes: *Lou livre de l'amour*, *L'entrelusido* y *Lou livre de la Mort*. La segunda da entrada (á medias, según indica su título) á emociones suaves y tranquilas; la primera no es menos amarga que la última. Pintura apasionada en que la fantasía alterna, al parecer, con recuerdos personales, dejaría en el ánimo una impresión de desaliento, si el poeta no expresase en los últimos versos:

La joio de t'ama, moun Dieu.

En la segunda, destinada principalmente á los afectos amistosos, se halla la poesía *Li segaire*, donde pinta con cruda fidelidad la pobreza y los afanes de unos la-

(1) Para dar una muestra del estilo de Roumanille, sin amontonar citas en un idioma desconocido ó en traducciones por necesidad imperfectas, copiaremos únicamente la primera estancia de una cancioncita ajustada á una melodía de Saboly (según la práctica de aquellos poetas y de los músicos con más ó menos exactitud llamados populares entre los franceses), y escrita con motivo del casamiento de Aubanel:

Lagadigadeu! Deu! li Felibre
Soun en aio en aquest jour.....
D'aut! que lou tamborin vibre
Vague de faire l' amour!
Bèns amourous
Requetous vous!
E d'enterin
Zou! un refrin!
Nouvieto! Nouvieto!
Ourouso emé toun nouvie au bras
Tas gau e nous fas
Lingueto!

Felibre, nombre que se dan los poetas provenzales; *lingueto*, dentera, rabieta; *Lagadigadeu*, grito de los *tarascaires* ó portadores de la tarasca en las fiestas de Tarascón; palabras favoritas (como la *saudade* de los poetas portugueses) de efecto mágico para los iniciados, pero de que conviene no abusar.

briegos, ennoblecidos por la idea moral del trabajo. La última parte se compone de escenas á cual más tristes: el día de difuntos, el hambre, la lámpara de un niño moribundo, la novia adornada con las joyas de la primera esposa de su marido, el niño que se alegra de estrenar una blusa de luto, hasta los vulgares presentimientos causados por el número trece son otras tantas concepciones de un alma dolorida y como agitada por impotente compasión, realizadas por un ingenio de dotes nada comunes. En el *Nueve Thermidor*, diálogo entre un interlocutor anónimo y el verdugo, que recuerda algunas modernas baladas alemanas, presenta á este odioso personaje víctima á su vez del *gran cuchillo* con que á tantos había sacrificado. Aun en el *Nouvè* se aparta Aubanel de las festivas tradiciones del género, que sustituye con el terrible cuadro de la degollación de los inocentes y de la tiranía de Herodes.

El autor de la *Mireya* (Mireio) manifestó ya las dotes de su ingenio en la leyenda de la Bella de Agosto, en una invectiva de la ociosidad insolente, en la oda al Mistral rey de los vientos y de la desolación, en la Amargura, terrible lección dada al voluptuoso, y en la corrida de toros, pintura de estos juegos harto más inocentes en el Mediodía de Francia que entre nosotros. En algunas composiciones del joven F. Mistral es de notar una intención moral muy marcada.

El poema de Mireya, publicado en 1859 ó poco antes (su autor contaba unos 29 años), gracias sin duda á la traducción francesa que lo acompañaba renovó en París el entusiasmo que pocos años antes había promovido el nombre de Jasmin, llevó la nombradía de la nueva escuela provenzal fuera de sus primeros límites, y al mismo tiempo que dió á conocer la más brillante estrella de la pléyade, sacó de inmerecida obscuridad el nombre de Roumanille y de sus más aventajados compañeros.

Dióse al principio á nuestro poeta el oportuno dictado de Virgilio moderno; mas luego, como si esta designación no fuese asaz honorífica, un escritor, en otro

tiempo gran poeta, le proclamó con énfasis el Homero de nuestro siglo: calificación necesariamente menos exacta, pues no por ser Mistral alumno del padre de la poesía (*Oumble escoulan dou gran Oumero*, se llama á sí mismo), de otra manera que el cantor de Eneas, es menos cierto que tanto en nuestros días como en los de Augusto son imposibles los Homeros.

Por de pronto el estilo de nuestro poeta no es, y con dificultad podía serlo, constantemente épico, y el mismo metro de que se sirve, aunque apto para la narración, tiene visos de estancia lírica. Más dificultoso todavía, si no imposible, era conservar la inimitable sencillez y la gráfica precisión del autor de la Ilíada y evitar toda pretensión ambiciosa, todo esfuerzo para alcanzar un grado superior de expresión y grandiosidad, aun cuando lo intentase un ingenio como el de Mistral, mal auxiliado en este punto por el gusto dominante en la nación vecina y por los ruidosos ejemplos de su más famoso poeta contemporáneo. En la misma concepción del poema era natural que se notasen esenciales diferencias. Así en todas ó en la mayor parte de las narraciones poéticas de los últimos tiempos, como por ejemplo, en *Los Bretones* de Brizeux y hasta en las deliciosas novelas versificadas de Walter-Scott, se descubre una propensión que no llamaremos defecto, pues es para nosotros manantial de especiales bellezas, á presentar un cuadro de costumbres, no como natural complemento y segundo término de una acción, conforme acontece en las epopeyas homéricas, sino como objeto predilecto á que la acción poética sirve de ocasión y como si dijéramos de tema. Vicente y Mireya interesan en gran manera, es cierto, al poeta y á los lectores, pero no le interesan en mayor grado que los accidentes locales que los rodean. Y aun pudiera haber quien, menos aficionado que nosotros á las maneras y al lenguaje del pueblo, censurase el empeño de ingerir en la narración los proverbios, los rasgos de costumbres, etc., aunque la narración no lo demande; por nuestra parte sólo tildaremos en uno que

otro punto el sobrado afán de ostentar completo conocimiento de la materia que se describe ó expone, cuando (por ejemplo, en la distinción de las varias clases de ovejas en el canto IV) las circunstancias que se enumeran en nada realzan el colorido poético de la pintura.

Por otra parte, el deseo de escribir un poema homérico, un idilio que recordase la epopeya, le ha llevado á distribuir su narración en doce cantos, mínimum de extensión que abrazan tales composiciones, y á dar, no ya la natural y legítima cabida, sino extraordinaria preponderancia á lo que en lenguaje técnico se llama máquina épica. Puesto que el género, y en especial el argumento escogido no consentían gran variedad de escenas y de situaciones, y no podían competir en grandeza con la epopeya heroica, ¿por qué no contentarse con dimensiones más reducidas, con solo ocho ó seis cantos que hubieran formado un libro todo de oro? ¿A qué en lo que concierne á lo sobrenatural cristiano y á las venerandas tradiciones de Provenza una familiaridad que raya en irrespetuosa, á pesar del piadoso sentido de algunos pasos de los últimos cantos? ¿A qué, finalmente, tanto aparato y formalidad en lo maravilloso fantástico del canto sexto? En éste, además, si repugna la mezcla de sagrado y profano en las palabras puestas en boca de la hechicera (á ejemplo, es cierto, de las fórmulas contenidas en los libros de ciencias ocultas), no puede menos de sorprender una predicción nada homérica, que en los términos de la escuela se llamaría una palingenesia humanitaria, y que calificaremos nosotros de neocatólica en el sentido genuino de esta palabra.

¿Será acaso también el deseo de asemejarse al gran pintor de la naturaleza, de separarse del uso de los modernos poetas y de evitar todo lo convenido, lo que en algunos pasos, y particularmente en la expresión del amor de Vicente, le ha hecho caer en un desnudo y cuasi sensual realismo? Mejor hubiera sido en tal caso recordar pinturas tales como la despedida de Héctor y Andrómaca, y el encuentro de Ulises y Penélope, pues

de seguro quien supo retratar tales escenas, si hubiese tenido delante de sí tradiciones más depuradas y espiritualistas que las que podían ofrecer las costumbres generales del pueblo griego, no las hubiera trocado por un mal entendido naturalismo.

A excepción de los últimos reparos, sugeridos por gravísimas razones, no hemos tenido otro intento que señalar las cualidades que distinguen la poesía de nuestros tiempos, aun la más original é inspirada, de los períodos heroicos y primitivos: hora es ya de que, sin renunciar al comenzado cotejo, con menos palabras, pero con más gusto y decisión, indiquemos las singulares prendas por las cuales el poema del vate provenzal hace época, no sólo en la literatura á que pertenece, sino en todas las contemporáneas.

Llamarse discípulo de Homero equivale á llamarse, y con derecho, discípulo de la naturaleza, ó sea *trovador de primera mano*, según la expresión por el mismo Mistral en otro lugar empleada. Homero, en efecto, ha fecundado sus dotes ingénitas y su apasionado estudio de la naturaleza, despertando en su ingenio el don de ver lo ideal en lo real, de descubrir el aspecto poético de las cosas, de reproducir, no todo lo que existe, sino lo que es bello, ha avivado en su ánimo el amor á lo sencillo y á lo rústico, el sentimiento de las escenas de la vida combinado con el de los espectáculos que presenta el mundo inanimado, y le ha enseñado la expresión inmediata y franca de los afectos. Llevado el poeta de estos móviles ha estudiado con pertinaz atención las costumbres de su país, y ha procurado trasladarlas al lienzo sin alterar su fisonomía, y tanto ha extremado este empeño, que para empaparse más y más en dichas costumbres, para respirar el mismo ambiente que respiran sus personajes, se ha hecho labrador, y sin desear por esto que ellas le olviden, ha procurado evitar el tumulto de las grandes ciudades.

Digno discípulo de Homero ha sido finalmente despreciando el vulgar talento de aglomerar incidentes y

aventuras y los lugares comunes de efecto y de enlace dramático, contentándose con escenas sencillas, grandiosas y nuevas por lo mismo que se ha esquivado toda imitación mezquina; prendas en suma que constituyen al autor de la Mireya poeta eminente y sin duda el primero entre los que se han dado á conocer en la segunda mitad de esta centuria.

Muchos son los fragmentos que pueden calificarse de magistrales. Bellísimas son las primeras estancias de la narración en que describe la morada del viejo cestero y de su hijo y su ida á la alquería de los almezos; de bello calificaríamos también el segundo, si cupiese aprobar muchos de sus pormenores. Decae algún tanto el tercero que contiene un diálogo entre Mireya y sus amigas, fundado en las dudosas tradiciones de las cortes de amor, recurso algo amanerado é inverosímil, puesto en boca de sencillas aldeanas. Retrata felizmente el cuarto á los tres pretendientes de Mireya, mientras en el siguiente, después de la selvática lucha entre Vicente y Ourrias y de la herida alevosa dada por éste á su rival, se pinta por excelente modo la fuga del asesino, su encuentro en el Ródano con los barqueros fantásticos y su pavorosa muerte. Leído con menos gusto el canto sexto, recopilación algo ambiciosa de las supersticiones provenzales, de la cual hemos dicho ya algunas palabras, llegamos al séptimo, que es como el punto central de la acción, y que llamaríamos el más bello si no lo afeasen varias expresiones puestas en boca de Vicente en su diálogo con Ambrosio. Veamos de dar una idea de su principal escena.

El pobre cestero Ambrosio, padre de Vicente, pregunta al acaudalado Ramón, padre de Mireya (1), qué

(1) Mais li dous vies reston á taulo
E Meste Ambroi pren la paraulo
Vene, ieu, ó Ramoun, vous demanda conseu.
M'arribo un arsi qu'aban l'ouro
Me con deurra mounte se plouro
Ca non vese coume ni quouro
D'aquen nom de malur poudrai trouva lou seu! etc.

haría si se hallase en su caso de tener á su hijo enamorado de la niña de un rico propietario, y de haber recibido el encargo de pedir la mano de la doncella. Ramón le contesta que debe tratar á su hijo con la mayor severidad, y recuerda los tiempos pasados en que los jóvenes no chistaban delante de los viejos, en que todo era orden y respeto, y, sin faltar rencillas domésticas, la familia entera se reunía á la mesa de Navidad y recibía la bendición de la arrugada mano del abuelo. Calenturienta y pálida álzase entonces Mireya: «Me daréis »pues la muerte, padre mío: yo soy la amada de Vi»cente, y ante Dios y la Virgen, nadie sino él poseerá »mi alma.» Un silencio mortal siguió á estas palabras. Su madre fué la primera en levantarse de la silla: «Hija, »la palabra que acabas de pronunciar es un insulto que »nos mancilla, es una punta de espino que nos ha heri»do por largo tiempo. De puerta en puerta ve á correr »por los campos. Eres dueña de tí, gitana. Únete á tus »compañeros; junto con la perra, sobre tres piedras ve »á cocer tu potaje al abrigo de un arco de puente.» Callaba maese Ramón mientras sus ojos centelleaban; al fin se rompió el dique y salieron arremolinadas las olas: «Tu madre dice bien; vete y que el huracán re»viente lejos.... pero no te irás; yo sabré sujetar tus »narices con un hierro, como se hace con los onotauros. »Mira, como esta losa sostiene el tizón del hogar..... »como esto es una lámpara, acuérdate de mis pala»bras: no volverás á verle,» y de la mesa con una gran puñada hace temblar toda la anchura. Como el rocío sobre la hierba, como un racimo cuyos granos demasiado maduros llueven al impulso del viento, Mireya, perla á perla, derramaba sus lágrimas. Ramón sospecha que el viejo cestero haya secundado el amor de su hijo por miras interesadas. Indignación de Ambrosio, que recuerda sus nobles servicios como marino. Ramón se alaba también de sus fatigas en las guerras del imperio, y añade que cada terrón de su hacienda le ha costado una gota de sudor. «Partid con mil rayos, guardad

»vuestro perro, que yo guardaré mi cisne.» Tal fué del amo el duro lenguaje. El otro anciano se levanta de la mesa, cogió su bastón y su capa y dijo tan sólo: «Adiós, que no os arrepintáis algún día.»

Después de esta escena puede ya preverse el término de la acción. En los últimos cinco cantos se describe la peregrinación de la desatentada Mireya al santuario de las Marías, donde en sus últimos momentos ve acudir también á Vicente, para morir con ella. Entre las bellezas que en esta última parte del poema se distinguen, citaremos la fresca y misteriosa descripción del aspecto del firmamento y de las silenciosas faenas de los pastores al salir Mireya de su casa en medio de la noche, su encuentro con un niño de Arlés que se ocupa en coger caracoles, y la interesante aunque larga y harto episódica narración de las persecuciones sufridas por las tres Marías, y de su llegada á Provenza (1).

Conocida y celebrada Mireya, se ha publicado un nuevo poema provenzal que se diría escrito para hacerle competencia; tal es la Margarita, *Margarido*, de Trussy. No nos detendremos en compararlos y avalorar sus semejanzas ó diferencias. Si bien Trussy se ha presentado naturalmente como un nuevo Mistral, su Margarita como otra Mireya y como pintura de las costumbres y paisajes de la Provenza, es decir, del antiguo *Comptat;* aunque se ha calificado á Margarita de una segunda Virginia, al par que á Mireya de una nueva Atala; si

---

(1) El Sr. Mistral ha publicado recientemente el poema de *Calendau*, no inferior á la *Mireya* en punto á dotes poéticas, pues si no siempre se admira aquella inimitable frescura que distingue muchos pasajes de la primera, en cambio hay mayor unidad y maestría en la composición. No por esto aceptamos su espíritu, aquellas sobrado vagas aspiraciones, aquel no sé qué de ardorosamente naturalista; á más de que los amores de los dos principales personajes no dejan de ser ilegítimos, á pesar de su idealidad y de su valor más simbólico que real. Por fortuna el poeta no ha terminado su carrera: esperemos una nueva obra, fruto de una inspiración tan sana como vigorosa, no entibiada sino depurada por las primeras apacibles auras del ocaso de la vida.

bien sus dialectos, aunque distintos, son hermanos, y el metro, que hubiéramos creído invención de Mistral, se nos da como patrimonio común de la nueva poesía de Provenza; á pesar de tantos motivos de comparación, los dos poemas son á nuestro ver esencialmente diversos. Mireya es fruto de una meditación, de una labor continuada y tenaz, de una intención calculada y profunda; en todos sus pormenores el artista ha elaborado con amor su rica joya; Margarido, sin carecer de dotes poéticas, descubre los efectos de una facilidad poco aprensiva, de una composición, á no engañarnos, casi improvisada. No creemos, por ejemplo, que Mistral se hubiese decidido á describir minuciosamente, desde París, sin otro guía que vagos recuerdos de infancia, las ruinas de un antiguo monasterio, ni que como Trussy hubiese aguardado noticias exactas del edificio, sólo para enriquecer las notas de su libro con algún dato arqueológico y no para modificar su descripción, á la manera del historiador cuyo *Sitio de Rodas* estaba ya concluído. La facilidad de Trussy es de tal suerte, que si se le da demasiada suelta puede llevar á mal término, y no nos parece de muy buen agüero el anuncio de una *Reinedo*, de una epopeya que se llama de antemano monumental, cuyo héroe ha de ser el buen Conde-Rey de Provenza (1).

(1) Además de los poetas mencionados, podemos nombrar á Mengaud, autor de *Rosos et Pimpanellos* (Tolosa, 1853), Daveau de Carcasona, autor de *Las Pouesios bariados*, Peirottes, alfarero de Montpeller, Prunac de Ceta; entre los que escriben en el lenguaje de Roumanille y de Mistral, á A. Matthieu, Adolfo Dumas, muerto poco hace y que es principalmente conocido como escritor francés, William Bonaparte Wyse, que á la singularidad de su nombre añade la de fechar una poesía en Londres, y otros (algunos celebrados en el canto VI de Mireio) que figuran en el Armana Provençau del presente y de los anteriores años. Como poetas de la Provenza oriental, Trussy nombra á Thouron, Garcin, Leonida, si bien se queja de su inercia. Finalmente, un distinguido escritor nombra con elogio á Belot, Benedit, Víctor Gelu, Dauphin y Desoros, como diversos de la escuela que él llama aviñonesa (la de Roumanille y de Mistral), y que parecen ser de Marsella ó de los países más inmediatos á esta ciudad.

La prodigalidad de composición, el excesivo afán de aplausos y ganancia, el consiguiente amaneramiento, la dirección menos elevada y moral que reciban las obras poéticas, podrían ofuscar la brillante aureola de la nueva poesía provenzal y dar pie á fundadas invectivas de parte de sus enemigos.

Eviten los poetas meridionales estos defectos, elijan lo mejor entre las tradiciones de su escuela, y todos los amadores de la poesía y de los antiguos y renacientes idiomas y en especial los que hablan como ellos una lengua afín con la que tanta nombradía adquirió en otros días, aquende y allende los Pirineos, aplaudirán sus esfuerzos y repetirán las palabras que les dirigió el cantor de la Bretaña:

«Coronará vuestras frentes el ramo de olivo; yo sólo tengo las flores del yermo; aquél símbolo elegante de la paz y de las fiestas, éstas emblema del dolor.

»Unámoslos, amigos; los hijos que vendrán en pos de nosotros no se engalanarán con semejantes flores; cuando los que nos mantenemos fieles no existamos, nadie repetirá los sonidos que á nosotros nos embelesan.

»Mas ¿puede morir acaso la fresca y dulce brisa? Arrástrala el vuelo del aquilón, mas luego torna ligera sobre el musgo. ¿Muere acaso el canto del ruiseñor?

»No; tú reanimarás tu idioma sonoro, bella Provenza; junto á mi tumba debe suspirar largo tiempo la voz errante de Merlín.

»Oh madres, mientras estáis hilando enseñad á vuestros hijos las añejas palabras de la tierra; en los campos, sobre las olas, prudentes padres de familia, alimentad con esta miel á vuestros hijos.

»La lengua del país es como una cadena continuada que todo lo enlaza sin esfuerzo: enseña las cosas de la vida y perpetúa los recuerdos.

»Una palabra dicha de paso da á conocer á un hermano. Encüéntranse dos viandantes: ¿vos sois de mi

lugar? ¿conocéis á mi madre? y una mano estrecha otra mano.

»Naturaleza ¡oh! ¡qué concentos suenan en tus selvas y en tus llanuras para celebrar al Rey del cielo! El hombre debe tener también mil lenguajes en el concierto universal.»

Revista de España, 1870.

DISCURSO SOBRE EL QUIJOTE

leído en el ATENEO BARCELONÉS *con motivo de la edición foto-tipográfica de D. Francisco López Fabra.*

Nada más común que una nueva edición del Quijote. Noticia trivial y, según creemos, exacta es la de que, entre los profanos, ha sido el libro más veces reimpreso y en mayor número de lenguas traducido, y nadie ignora que ha gustado á niños y á viejos, á hombres y á mujeres, á antiguos y á modernos, á españoles y extranjeros, aun cuando los últimos no hayan podido saborear las dulzuras de aquella lengua, de la cual, á dicho del buen Garcés, fué Cervantes el secretario. Atractivo universal y permanente que explican, amén de los méritos de descripción, de sentimiento, de observación, de caracterización, de jovialidad, de chiste, de gracia, de saber, de invención y de fantasía y de aquella su inspiración siempre fresca é inagotable, el sentido profundo, aunque no escondido ni enigmático, cifrado en los dos principales personajes, como tipos de humanas propensiones opuestas y primordiales. A más de que, en medio del espíritu cómico, de la maliciosa sátira y de un realismo no siempre depurado, fulguran acá y allá destellos de lo caballeresco, de lo ideal, de lo poético que interesan á todos los hombres, y, si es cierto que han vertido el Quijote á su lengua, á los mismos turcos, que al fin son hombres, habrá interesado.

Nosotros, no tan sólo como hombres y como españoles, sino también como catalanes, estamos obligados al autor del Quijote. No será vanagloria decir que, sin desconocer nuestros defectos, era fino amador de nuestra tierra. Miraba á Barcelona «como flor de las bellas

ciudades del mundo, honra de España, terror y espanto de circunvecinos y apartados enemigos, regalo y delicia de sus moradores, amparo de los extranjeros, escuela de caballería y ejemplo de lealtad;» y una de las más bellas descripciones que en el Quijote se leen es la del sol, el mar, la tierra y el aire al amanecer de un día en el puerto de la misma ciudad que, como lo más sabroso, guarda para teatro de las últimas aventuras de su héroe. Acuérdase además de cuánto en ella florecía el arte todavía nuevo de la imprenta, al paso que concede también á la patria de Boscán aptitud para otro género de letras, cuando pone á dos caballeros, uno andaluz y otro catalán, en competencia de ingenio y de *consonancias dificultosas*. Por fin alaba también nuestro hablar, cuando celebra la dulcísima lengua valenciana, que no es otra que la nuestra, más dulcemente pronunciada.

Barcelona no pecó de ingrata. Recordaba gozosa que Cervantes la había visitado, y se mostraba solícitamente, no ha mucho, un medallón que se decía contener su retrato, como testimonio de que había morado en la casa cuyo frontis lo conservaba. Créese, no sin fundamento, que el mismo año de su publicación fué impresa aquí la primera parte del Quijote, y lo fué sin género de duda la segunda en 1617 y, lo que es más notable y exclusivo y precioso timbre de la tipografía catalana, en el mismo año y también en Barcelona, salió por primera vez la edición completa del Quijote, esto es, la primera y segunda parte unidas. No hay que decir si después se han multiplicado las reimpresiones, y sin movernos de nuestro siglo, fuera difícil contarlas. En cuatro lo hemos leído, debidas á dos editores nuestros, buena la una, linda la otra, magnífica la tercera y la cuarta incomparablemente grande y suntuosa.

Nada, pues, más común, aun en nuestro país, que una nueva edición del Quijote. Mas la que hoy se inaugura en este lugar es diferente de todas las otras. El coronel Sr. López Fabra, persona de mucho mérito y de crédito europeo por sus trabajos de geografía postal,

con la unión de dos sistemas de invención reciente ha descubierto la aplicación de la fotografía á la imprenta y se ha propuesto realizarla en la reproducción del Quijote dado á luz en 1605 por el mismo Cervantes, del cual sólo se conservan dos ejemplares en España y otro, según parece, en los Estados Unidos. Tan laudable intento ha sido aplaudido por los amadores de las letras patrias, y en especial por el que es ahora su respetable patriarca, el autor de *Los Amantes de Teruel* y de *La Hermosura por castigo* que ha aceptado el título de Presidente de la Asociación protectora de la empresa, indicando para secretario al popular escritor D. Carlos Frontaura. Mas el Sr. López Fabra se ha acordado de que es barcelonés y ha querido que el honor de la invención recaiga en su patria, y por esto y en el local de este Ateneo, el cual, asociado á la Academia de Buenas Letras, que del mismo recibe generosa hospitalidad, tiene á mucha honra que se verifique en su seno el presente acto, va dicho señor á dar cuenta de su hallazgo y á imprimir la primera página de su nueva y peregrina edición del Quijote.

Diario de Barcelona, 1871.

LA COUR LITTERAIRE DE JEAN II

por el conde de Puymaigre (1).

El nombre del autor de esta obra es ya bien conocido en la república de las letras. Después de haberse ocupado en la historia literaria de Lorena, su patria, y de algún punto de historia propiamente dicha, de haber publicado las profecías atribuídas á Virgilio y de haber mostrado sus aventajadas dotes poéticas en la *Juana de Arco*, donde sin olvidar las felices inspiraciones de Schiller trató de restituir á la heroína de Orleáns su verdadera fisonomía y su verdadera historia; y principalmente en sus *Horas perdidas*, colección de poesías de estilo fácil, sencillo y elegante y de todo punto ajenas á los toques enfáticos y ampulosos de muchos ingenios franceses (2), se ha entregado especialmente al

(1) París, Vieweg, 2 vol.

(2) Como muestra de la delicadeza de sentimiento y facilidad de expresión de estas poesías, citaremos algunas estancias de la primera «Au lecteur.»

Tous ces vers d'un temps éffacé
Trouveront-ils qui les écoute?
Qui s'inquiète de la route
　　Où j'ai passé?
Qu'importe si joyeux ou sombre
Aux jours gais moins qu'aux jours amers,
Autrefois j'ai vu tant de vers
　　Naître dans l'ombre?
Dans l'avenir au voile épais,
J'ignorais trop que le ciel daigne
Conserver pour tout cœur qui saigne
　　Un peu de paix.
Je savais trop que tu succombes,
Bonheur, à coté des tombeaux....
Mais Dieu plus tard mit de berceaux
　　Auprès des tombes....

estudio de la poesía popular y de la literatura castellana. No es este el lugar de encarecer cuanto la primera, ya la propia de su país, ya la de otros pueblos de Europa, debe á las investigaciones y á los estudios comparativos de Puymaigre. En cuanto á nuestra literatura nacional basta citar, para cuantos tienen conocimiento de los últimos trabajos de que ha sido objeto, el excelente libro *Les vieux auteurs castillans*, que ha merecido singulares elogios de acreditados críticos y, lo que es más todavía, de los que especialmente han estudiado la materia, como son el anglo-americano Ticknor y entre los nuestros D. J. A. de los Ríos y D. J. Fernández Espino en su reciente *Historia de la literatura española* (1).

La nueva obra de Puymaigre que versa sobre un asunto ya más explorado y en sí mismo menos interesante, á lo menos á nuestros ojos, es digna hermana de la anteriormente publicada que continúa y completa. La misma erudición sólida y extensa, aunque sobriamente aplicada, el mismo tacto crítico, el mismo gusto depurado, como debido á la familiaridad con los mejores modelos literarios y aun con las obras maestras del arte italiano, la misma buena fe y sincera modestia, tan apartada de aquel *mirar por cima del hombro* propio de muchos escritores, y finalmente el mismo espíritu sano y juicioso, se unen á un esmero todavía mayor con res-

---

Aux souvenirs, aux longs regrets,
L'espoir vint mêler ses promesses,
Il vient murmurer ses caresses
Dans mes auprès.
Mais ces chants-ci nés d'une autre ère,
Offrent peu de joyeux éclairs:
Presque toujours on fait de vers
Comme l'on pleure.

(1) Colaboró también con el conde de Circourt en la traducción de la *Crónica de Pero Niño ó Victorial* de Dias de Games, más completa que el original impreso por Llaguno y enriquecida con eruditísimas notas.

pecto al orden y á la tersura de exposición que convierten una obra en el fondo científica en libro de amena lectura. Como es natural y conveniente, el autor está, no sólo penetrado, sino también prendado de su asunto, y sin desconocer la parte flaca de la poesía de los trovadores castellanos, y sin hilvanar especiosos argumentos para probar que es poesía lo que en realidad no lo es (conforme se ha hecho recientemente entre nosotros con ocasión del muy interesante y muy bien publicado *Cancionero* de Stúñiga), busca solícitamente y traduce en verso, con admirable fidelidad, los mejores trozos de dichos poetas y expone no desatendibles consideraciones acerca del duradero interés que inspiró é inspira todavía aquella escuela. Mas no olvida por esto que no son modelos poéticos sino datos para el conocimiento de las costumbres y de los adelantos de la cultura lo que debe buscarse entre el cúmulo de canciones cortesanas, reconoce el mayor precio de la prosa histórica, moral y satírica, y nunca deja de mano cuanto puede realzar el valor histórico, biográfico, anecdótico y moral del cuadro que va desarrollando.

Difícil es señalar pasos de mérito especial en una obra que se mantiene de continuo á igual altura. Indicaremos, sin embargo, la apreciación general del largo reinado de Juan II, en que pinta con diestra mano el contraste entre el brillo y la apacibilidad de la literatura y las miserias de la vida real; el examen del *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena (1) en que caracteriza vivamente los heterogéneos materiales de aquella importante colección, y el estudio especial del *Laberinto*, obra,

---

(1) El señor Puymaigre insiste en creer á Juan Alfonso judío converso, desechando implícitamente la interpretación, cuando menos ingeniosa y que conocía, del orientalista Muller. Este en la Dedicatoria del Cancionero lee « indino » en vez de « judino », y considera como una especie de ripio las palabras que á Juan Alfonso dirige otro trovador (Ayala, si mal no recordamos): « Bañado en las aguas del santo Baptismo. »

á pesar de su mediana extensión, más citada que estudiada. Prueba que Juan de Mena, que compara á Ronsard, se propuso imitar, á más de Dante, á Lucano, le considera como poeta en cierta manera político y termina su juicio con estas palabras: «Juan de Mena ocupa un puesto separado en la literatura española y es como el punto de partida de una nueva era poética: cierra la Edad media, inaugura el Renacimiento y transforma el espíritu de su nación. Cuando un hombre representa un papel tan importante, se halla seguramente dotado de grandes cualidades, y no porque se haya dejado seducir más ó menos por algún nombre célebre se le ha de calificar, con sobrada facilidad, de inteligencia servil. Junto con la erudición investigadora poseía Mena la imaginación inventiva: al mismo tiempo que erudito se nos presenta como un verdadero poeta, el cual deseamos contribuir á que sea colocado en un punto intermedio entre una admiración exagerada y un olvido injusto.»

Notaremos también la juiciosa explicación de que algunos escritores filosóficos de aquella época, entre ellos Barrientos, tan calumniado como supuesto destructor de la biblioteca de Villena, muestren tan extraña osadía con respecto á la admisión de doctrinas de los escritores paganos; y la discreta sospecha de que el trato y competencia de los poetas cortesanos con los vulgares (no populares) contribuyesen á la inmoralidad y grosería de algunas composiciones de los cancioneros. Trata de la interesante cuestión de la legitimidad del *Centón epistolar*, que juzga apócrifo, añadiendo á las muchas que se han aducido una nueva razón, cual es la de carencia de citas pedantescas en el harto problemático Bachiller de Cibdad-Real.

Suele suceder que el crítico de una obra, naturalmente menos informado de la materia que el autor de ella, descubre acá y allá hechos equivocados por el último. Obligación nuestra sería indicarlos si alguno hubiésemos notado en el libro que analizamos, pero no ha

sido así (1): lo cual no atribuímos por esta vez á defecto nuestro, sino al método seguro y sólido que sigue el autor del libro.

La materia que es objeto del mismo, no ha mucho imperfectamente conocida, ha sido ilustrada por sucesivos trabajos de Ticknor, Pidal, Wolf y finalmente por la incansable laboriosidad y el inteligente estudio de D. J. A. de los Ríos. Mas faltaba un cuadro separado y completo, de partes proporcionadas y de ordenada y atractiva exposición, sujeto á un concepto general é iluminado en todos sus puntos por oportunas reflexiones históricas, estéticas y morales, al mismo tiempo que por la comparación con otras literaturas análogas ó contiguas. Esto es lo que poseemos ahora en *La corte literaria de Juan II.*

Diario de Barcelona, 1874.

---

(1) No contamos como tales dos ó tres descuidos ortográficos, acaso errores tipográficos, ni tampoco es error de hecho la definición no inexacta, pero incompleta, porque no conviene á todos los casos, que incidentalmente se da de nuestra rima imperfecta ó asonante.

ESTUDIOS ROMÁNICOS EN MOMPELLER.

El nombre de esta ciudad debe excitar especial simpatía entre los españoles y mayormente entre los catalanes amadores de su propia historia. «Desde 815 vemos connaturalizarse en ella el elemento español á efecto de la llegada de una nueva partida gótica que acababa de bajar de los Pirineos, y en realidad, antes de convertirse en francesa, la ciudad de Mompeller ha sido por mucho tiempo española, ó cuando menos, durante algunos siglos, ha mantenido más relaciones con España que con Francia. Hasta el santoral de su Iglesia refleja el de la Iglesia de España. Así no es de extrañar que los españoles hayan sido tratados siempre como hermanos por los habitantes de Mompeller...» (1) Sabido es que nació en esta ciudad (con circunstancias romancescas más ó menos históricas) el más esclarecido monarca aragonés. El mismo dialecto de la población y sus con-

---

(1) V. la excelente *Histoire de la Commune* (seguida de la del comercio) de «Mompeller» por A. Germain. En las notas del pasaje que citamos, leemos las siguientes curiosísimas noticias: «Mompeller celebra todavía la fiesta de muchos santos españoles, tales como San Hermenegildo, Santos Justo y Pastor, San Acisclo y Santa Victoria, Santa Leocadia y Santa Eulalia, la gran Santa de Barcelona, á la cual está dedicada una de nuestras iglesias. Apenas fué fundada en España, floreció en Mompeller una casa de la órden civilizadora de Nuestra Señora de la Merced.— La ciudad de Gerona continúa poseyendo en el día (1851) una casa de la calle de San Mateo, que le sirvió en otro tiempo de colegio. Muchos nombres nuestros conservan una fisonomía española La crónica de nuestro «Petit Thalamus» es igualmente española, bajo muchos conceptos, en su primera parte: apenas menciona los más importantes acontecimientos de Francia, pero habla del recobro de Barcelona por los cristianos, de la toma de Mallorca, de Almería y de Tortosa y da cuenta de las hazañas de los barones de la Península, de sus casamientos y su muerte.»

tornos conserva una huella de especial hermandad con el habla catalana en su forma femenina. Un vínculo de otra clase ha subsistido hasta la presente época y ha sido su famosa escuela médica á que volvían de continuo los ojos nuestros antiguos maestros y en que se han educado facultativos españoles contemporáneos.

El cultivo de la poesía galo-meridional ha sido causa de que sonasen con más frecuencia entre nosotros los nombres de ciudades y territorios de aquende el Loira, que tanto figuran en los anales del condado de Barcelona. Natural sorpresa y como nueva memoria de una amistad olvidada ha producido el renacimiento poético que simultáneamente y con recíproca independencia se ha verificado á uno y otro lado de los Pirineos. Algunos ingenios nuestros no son menos famosos en Mompeller y en Aviñón que en su patria y el *altissimo poeta*, el que sabe, cuando quiere, ser digno *escoulan dou gran Houmero* y á veces, sin querer acaso, se convierte en *verdadero* poeta popular, es por todos nosotros (por algunos no sin reservas, ya de gusto, ya de espíritu) admirado y celebrado.

El movimiento poético ha sido parte á que se promoviese otro linaje de estudios. Se conservaba en los países meridionales, aunque por lo general un tanto amortiguada, la tradición de las investigaciones inauguradas por Raynouard y no se ignoraba que eran afanosamente continuadas en las regiones del Norte. Una y otra causa hicieron que se tratase de cultivar este ramo del humano saber con más solicitud y constancia. Y no surgió este proyecto en Tolosa, ni en Aviñón, ni en Aix, ni en Marsella, sino en Mompeller, que se constituyó en centro de la Sociedad para el estudio de las lenguas romances. Inauguróse desde luego la publicación de una revista destinada á este objeto, que fué la primera de su clase que vió la luz en los países donde se hablan las mismas lenguas.

Cinco fueron los fundadores de la Sociedad, cuatro meridionales: Camboliu, Glaize (P.), Montel, Tour-

toulon y además Bucherie que pertenece á la Francia del Norte. Dos de ellos son bien conocidos por los cultivadores de la literatura y de la historia catalanas: el malogrado Camboliu, autor de un Ensayo sobre la primera, y Tourtoulon cuya bella historia de Jaime I no necesitamos encomiar á los lectores de este *Diario.* Agregáronseles muy luego personas idóneas de la misma ciudad, entre ellas individuos de su brillante facultad de letras, y cultivadores de los mismos estudios en países inmediatos; y desde entonces ha ido prosperando más y más la Revista, acrecentando el número y variando la índole de sus trabajos, y dando, hasta en su extensión material que excede sobre manera los compromisos contraídos, visibles muestras de vida y lozanía.

La Revista ha adoptado la división externa de Dialectos antiguos y Dialectos modernos y contiene implícitamente la de parte científica y parte poética, pues no ha separado los dos aspectos, por otra parte bien diversos, de que se reviste el amor al lenguaje nativo, es decir, su estudio analítico y su cultivo literario. Los trabajos de ambos géneros (en los cuales debemos decir, mal que nos pese, que hay algo, no mucho, cuyo espíritu ó tendencia no aprobamos) se refieren especialmente, como es de razón, á los dialectos del mediodía y más en especial á lo que se llama bajo Languedoc, ya sean estudios filológicos, ya publicaciones de la literatura *patuesa* de los últimos siglos, archivos lingüísticos y en cierta manera históricos, antes poco conocidos ó exclusivo patrimonio de diligentes bibliógrafos. Mas hay también trabajos de otros asuntos como las interesantes colecciones de poesía infantil y popular, debidas principalmente al Sr. Montel, los estudios de dialectos del Norte y de latín merovingio del Sr. Bucherie, filólogo de ciencia y talento (sobrado individual en alguna de sus teorías) y la excelente gramática lemosina del Sr. Chabanneau, que pudiera desengañar, sea dicho de paso, á los que en algunos puntos de España todavía aplican esta denominación á la antigua lengua catalana. Esta ocupa también

un lugar no insignificante en la Revista, pues además de fragmentos publicados por el Sr. Tourtoulon, nos ofrece una interesante serie de escrituras de los primeros siglos de la lengua escrita, dadas á luz por Alart, digno archivero de los Pirineos Orientales.

La parte poética moderna incluye composiciones de poetas provenzales y de nuestros dos compatricios Balaguer y Quintana; mas, por una singular coincidencia, al propio tiempo que nació la Revista, se dispertó el ingenio de un poeta del país, cuya primera composición fué calurosamente saludada por Mistral y que ha acrisolado y enaltecido el dialecto de Mompeller (1).

La Sociedad de las lenguas romances celebró á fines de Marzo una distribución de premios (de que hubiéramos hablado en tiempo más oportuno si no lo hubiese impedido una larga dolencia), la cual, según reclamaba la índole del instituto, presentó más bien el carácter de un acto público académico que de unos juegos florales. Obtuvieron medallas de oro un tratado de los dialectos franco-provenzales, debido á un eminente filólogo italiano, una traducción provenzal del libro de la *Imitación*, un poema todavía inédito, altamente celebrado por los censores, y otra composición poética debida á uno de nuestros más jóvenes ingenios. No fué este por cierto el único catalán laureado, y se premió también una coleccioncita de *currandas* recogidas en Rosellón, pues entre las variedades de la lengua de *oc* incluye la Sociedad, como es debido, nuestro idioma materno.

---

(1) *Prouvenço de Octavien Bringuier*, obra en la cual, ciñéndonos á la parte literaria, hallamos movimiento poetico, gala de lenguaje y arte para evitar el aspecto de compilación histórica á que propenden los argumentos de su clase. Del mismo poeta conocemos además una narración moral y de sentimiento que compite con las de Jasmin y Roumanille, un lindo «noel» y un ingenioso poema fundado en la bella leyenda del Romeo, ministro del último Berenguer de Provenza, tradición no desconocida de nuestros antiguos lectores que es asunto también de una novela premiada en el concurso de que luego hablamos, escrita por un joven descendiente de la familia á que perteneció el Romeo histórico.

Cuantos han tenido el gusto y el honor de asistir á esta función literaria guardarán de ella placentera memoria, merced á la más cordial acogida y á los finísimos obsequios, á pláticas tan amistosas como instructivas, animadas por el común entusiasmo literario y embellecidas por el recuerdo de antiguos y nuevos cantos. Pronunciáronse bellos discursos, discretos informes, oportunos brindis que inspiró el celo por los estudios filológicos, á la vez que el amor á las buenas tradiciones y un espíritu provincial vivo sin rayar en exagerado. De dos puntos opuestos, ambos de fuera de Francia, sin acuerdo previo y sin que fueran esperadas ni previstas, recibiéronse dos comunicaciones telegráficas que aclamaban la hermandad de las naciones latinas: significativo emblema, no de un último aspecto de la idolatría etnográfica, de tantos males causadora, sino de protesta contra una nueva y tiránica preponderancia.

Fueron llamados al acto consocios de París y de Cataluña. París envió á un ilustre helenista, á un famoso cultivador de las lenguas arianas y á una autoridad de primer orden en las romances. No será este de seguro el postrer concurso celebrado por la Sociedad de Mompeller. Esperamos que en los venideros, Cataluña tendrá más cumplida representación y que le darán cuenta de las nuevas festividades plumas más juveniles y brillantes.

Diario de Barcelona, 1875.

LEXICOGRAFÍA CASTELLANA.

SENDOS (1).

Es punto ya bien averiguado la impropiedad y completa inexactitud de la acepción de *grandes, fuertes* y también de *muchos* que algunos han dado á esta palabra. El *Diccionario de la Academia*, undécima edición, la define: «Cada uno ó cada cual de dos ó más considerado por sí solo, sea activa ó pasivamente.» El jurisconsulto y escritor D. Juan Illas y Vidal, que ha dado pública muestra de sus conocimientos gramaticales, nos hizo notar esta definición que le parecía poco satisfactoria, y que, segun decía, atribuye al vocablo valor de substantivo cuando lo tiene de adjetivo, proponiendo la siguiente corrección: «De cada uno ó de cada cual, etc.»

Difícil, en efecto, nos parece definir clara á la vez que exactamente la palabra *sendos*, derivada (no menos que la catalana *sengles*) de la latina *singulus* en la forma de su acusativo plural. *Singulus* (originado tal vez de *semel*, según conjetura de Freund), á pesar de que entraña la idea de unidad, sólo se encuentra en número plural durante la época clásica latina, y esta, al parecer, caprichosa exclusión del singular (palabra cabalmente formada de *singulus*) es no sólo común sino universal en el uso de nuestro *sendos*.

Decimos que *singulus* entraña la idea de unidad, y en el sentido de una sola unidad se halla, aunque pocas veces, en autores latinos arcaicos ó de la decadencia:

(1) Véanse el llamado *Calepino de Salas*, Barcelona, 1798; el *Diccionario latino* de Freund, traducción francesa, y los *Discursos* de los Sres. Olózaga y Hartzenbusch, *Memorias de la Academia*, Año II, cuaderno 12.

«Singulum video vestigium» (veo una sola huella), «mulctabatur nummo singulo» (pagaba de multa una sola moneda). El mismo sentido conserva, aunque puesto en plural, en el siguiente texto de Cicerón: «in republica singulorum dominium esse optimum» (que es preferible el dominio de los que son únicos en el mando, de los dictadores, *d'un seul* según el traductor de Freund).

Mas *singulus* (ó mejor *singuli*) denota por lo común conjunto de unidades consideradas cada una de por sí, y á veces de un modo absoluto, es decir, sin relación á unidades de otra especie, ya sean las que forman el conjunto coexistentes ó sucesivas: «Honestius enim vos (agrum) universi quam singuli possideritis» (será más decoroso que poseáis el campo en común, que cada uno separadamente); «crescit in dies singulos hostium numerus» (crece cada día el número de los enemigos).

Las más veces á la idea de conjunto de unidades consideradas separadamente añade un sentido distributivo, el cual implica dos términos, que son las cosas ó personas distribuídas y las cosas ó personas entre que se distribuye. El *singulus* se aplica casi siempre al último término: «Describebat censores binos in singulas civitates» (señalaba dos censores para cada ciudad); «Duodena describit in singulos homines jugera» (señala doce yugadas para cada hombre).

En poquísimos casos se aplica la palabra *singuli* á las cosas distribuídas y aun en alguno de ellos acompaña á la vez aquellas entre las cuales se distribuye: «Plures deorum omnium, singuli singulorum sacerdotes» (muchos sacerdotes para todas las divinidades, uno especial para cada una de ellas): y así también en el texto del *Fuero Juzgo* citado por el Sr. Hartzenbusch: «... per singula capita majora singulos solidos redeat» (pague un sueldo por cada cabeza de ganado mayor). Pudiera creerse que este doble empleo del *singulus* hubiese sido la transición del uso general latino al que, según veremos, es exclusivo en la lengua castellana; pero se citan

dos ejemplos latinos, uno análogo y otro idéntico á los de nuestra lengua: «...ad denas capras singulos parent hircos» (que preparen un macho cabrío para cada diez cabras: como si dijese para cada decena, cada grupo de diez cabras), «filiæ singulos parvos pueros habentes» (jóvenes que tenían dos niños cada una).

En estos dos textos el vocablo *singuli*, como en castellano el *sendos*, se aplica á las cosas distribuídas y no á las cosas entre que se distribuye.

A los ejemplos reunidos por los Sres. Olózaga y Hartzenbusch (inclusa la traducción del citado texto del *Fuero Juzgo*, donde no hubiera sido de extrañar que á imitación de la frase latina se hubiese repetido la palabra *sendos*) cabe añadir, entre otros, los siguientes del *Poema* del *Cid* y del *Romancero*:

> Sennos moros mataron todos de sennos golpes...
> Iban con sendas varicas...
> Cásanles con sendas damas... (1)

es decir: Los cristianos mataron un moro cada cual y á cada uno de los moros le mataron de un golpe.—Iban con una varica cada uno.—Cásanles á los dos con una dama cada uno.

Muchas veces las cosas distribuídas están en relación de acusativo á nominativo con las entre que se distribuye: «Sennos moros mataron» (cada uno mató un moro); «bebieron sendos vasos de vino» (cada uno bebió un vaso de vino). En otros casos la relación es diferente: de ablativo, en distintos sentidos según sea la preposición que antecede, á nominativo: «... iban con sendas varicas;» ó bien de ablativo á acusativo: «... mataron (á los moros) de sennos golpes»; «... cásanles con sen-

(1) Estos dos ejemplos del *Romancero* (el segundo, si bien gramaticalmente correcto, es en el fondo poco menos que ridículo) pueden desengañar á los que todavía defienden la significación de *grandes* ó *muchos* dada por el uso vulgar á la palabra *sendos*: uso que por poco que se hubiesen descuidado los maestros de la lengua, iba á generalizarse, como algún otro igualmente absurdo.

das damas». Creemos que no sería difícil encontrar ejemplos de otras relaciones.

De lo expuesto resulta que el *singuli* (pocas veces *singulus*) latino se empleaba de diferentes maneras, siendo la más común la que lo aplicaba á las cosas entre que se distribuye; al paso que el *sendos* castellano (nunca *sendo*) se aplica siempre á las cosas distribuídas. Como confirmación ó consecuencia de este hecho podemos observar que *sendos* nunca acompaña á los pronombres personales.—Ha habido, pues, cambio de aplicación, y la definición de la palabra latina no ha de convenir á la castellana.

Los Sres. Olózaga y Hartzenbusch no tan sólo explican cómo debe usarse la palabra, sino que también, de un modo más ó menos explícito, indican la consecuencia que de nuestro estudio hemos deducido, el primero cuando exclama: «¡Cuántos rodeos no ahorra el poder designar con una sola palabra que un objeto, que una propiedad, que un accidente pertenece ó se refiere á cada una de las personas de que se trata!» (1) y el segundo al observar que «el plural *sendos*, como quiere decir *cada uno de dos, á lo menos*, reclama forzosamente, si va en acusativo, un nominativo ó verbo plural ó después de sí alguna expresión que declare y explique bien la acción de los *sendos*.»

Mas, por otra parte, la definición del *Diccionario* no nos parece ni bastante exacta, ni bastante clara. ¿Cuál sustituirle? *Hoc opus*...

Creemos que debiera ser algo parecido á la siguiente, ó á las dos siguientes:

Sendos, pronombre distributivo relativo: varios, uno

(1) Sin ánimo de rebajar en lo más mínimo el mérito de esta luminosa explicación, debemos observar que á veces son también personas las que pertenecen á personas, como las *sendas damas* del romance, y que los objetos ó accidentes pueden pertenecer á otros objetos y no á personas. Así Hartzenbusch admite la frase: «Le dió sendos garrotazos *en los hombros*». ¿Acaso no estaría bien: «Erigieron siete columnas con sendas tátuesas»?

con respecto á cada cual (aclarándola luego con un ejemplo).

O bien: Varias unidades de una misma clase (objetos, accidentes, cualidades, personas), cada una de las cuales guarda con otras unidades (personas, objetos) la relación que denota la preposición ó ausencia de preposición inmediatamente anterior al mismo pronombre.

Babia (Estar en)

De cómo está impresa en el *Diccionario* esta palabra no puede deducirse si se prescribe para su inicial el uso de mayúscula ó minúscula; pero, si no nos engañamos, suele emplearse la última. Atendiendo á su significación literal debería usarse la mayúscula, por cuanto es nombre propio de lugar y de un lugar bien conocido de Asturias, y no fantástico ó fabuloso como acaso piensan algunos. Explica el origen de la locución «Estar en Babia» (única de uso común en que figura esta palabra), un paso de *El Zeloso* (Acto I, escena IV) de Uz (Vázquez ó lo que sea) de Velasco (1), en que hablándose de un *Simplicio* (nombre intencionado, como ahora se dice) leemos: «Este es sin duda de aquellos que cuentan de la tierra de Babia, donde siegan los trigos con escaleras.» Se ve que los habitantes de la tierra de Babia pasaban por hombres de pocos alcances y que se les atribuían costumbres ridículas, como de los de otros pueblos se cuenta que quisieron secar velas al horno, ó pescar la luna reflejada en un charco, etc. La circunstancia de ser Babia país en todo ó en parte montuoso conviene con tan extraña siega y con la errada opinión de los habitantes de tierras llanas que miran como lerdos á los montañeses.

La palabra *babieca* ¿proviene de *Babia*? La *Crónica* ó *Estoria general* atribuída á D. Alfonso el Sabio, al

(1) Fijamos la atención en este texto á consecuencia de una consulta del reputado escritor alemán Félix Liebrecht.

explicar el origen del nombre del famoso caballo así llamado, habla, como de cosa sabida, de la significación despreciativa que ya se daba á la misma palabra, de suerte que su procedencia de *Babia* probaría que ya en tan remota época se motejaba á los habitantes de este lugar de Asturias. Por nuestra parte creemos que el *babieca* castellano, como los substantivos *bave* fr., *bavet* y *bavec* prov., *bavequías* de nuestro *Alexandre* y los calificativos *bavard* fr., *babau* prov. y cat. y aun *babulus* latino, proviene de *baba*. No es imposible que de esta última palabra se hubiese formado directamente el nombre del caballo del Cid en sentido de *baboso*, ni por otra parte que la común acepción despreciativa de *Babieca* hubiese dado pie á la mala reputación de los habitantes de Babia (1).

MUENGO.—DESPIDO.

Muengo se llama en algún punto de América al falto de una oreja. No creemos que tenga equivalente en el Diccionario castellano.

Despido debiera haberse incluído en el *Diccionario*, como término técnico, si no erró Salvá cuando dijo en su *Gramática* (*Prosodia* y *Métrica*) que la «*canción... tiene al fin una estrofa menor llamada despido, vuelta, remate* ó *retornelo...*»

Barcelona, Febrero de 1875.

Miscelánea científica y literaria.

---

(1) Compárense Raynouard *Léxicon*, tomo III, pág. 164 y 203, y Diez *Etimologisches Wœterbuch* (1.ª edición) sub verbis *Babbeo*, *Bava*. En la *Gramática* trad. franc. tomo II, pág. 282, el ilustre filólogo alemán relaciona *Babieca* con *Babia* que escribe con minúscula como nombre común. Covarrubias y á su ejemplo el *Diccionario* llamado de Autoridades creyeron que *babieca* se había formado ó había recibido su significación depresiva por analogía de sonido con *bobo:* lo cual es de todo punto inadmisible.

DEL DECASÍLABO Y ENDECASÍLABO ANAPÉSTICOS.

(HISTORIA LITERARIA.)

I.

Muy conocido es en Cataluña, y suponemos que en toda España, el motivo musical ó melodía que acompaña el baile que fuera de Galicia se llama *gallegada* y que en Galicia será sin duda una de tantas *muñeiras;* y no es menos conocida una letra con que suele acompañarse, cuya versión más decorosa y completa, aunque acaso no la más común, es la siguiente:

Tanto bailé á la puerta del cura,
Tanto bailé que me dió calentura;
Tanto bailé á la puerta del horno,
Tanto bailé que me dieron un bollo (1).

Igual especie de verso y análoga, aunque más linda melodía, ofrece un villancico ó canción de Noche Buena, trivial en Cataluña y que luego transcribiremos. Como el metro no es común, y como uno y otro motivo aparece claramente que fueron compuestos para ser acompañados con la gaita llamada gallega, pensamos, en cuanto oímos la letra transcrita, que el villancico había de provenir de Galicia, y que en la poesía popular de este país debían de abundar los versos de tal manera construídos. Más tarde hemos visto (2) que se ha usado

(1) En Cataluña, y suponemos que también en Galicia, el pueblo pronuncia ó pronunciaría estos versos castellanos, diciendo en los impares *Tanto bailé y á la puerta*, etc.

(2) Dícelo de seguro, aunque no recordamos en qué punto, don José Amador de los Ríos.

entre los eruditos llamar los tales versos (pensamos que en son de burla) ***endecasílabos de gaita gallega.***

Esto nos ha movido á buscar ejemplos de este linaje de versificación en lengua gallega, y si bien es verdad que no los hemos logrado tan copiosos como pensábamos, algunos hemos reunido que, junto con coplas de otra especie, han llegado á formar una coleccioncita de poesías populares en aquella lengua. Por otro lado hemos ido encontrando ejemplos del mismo metro, no sólo en lengua castellana y catalana, sino aun fuera de España, y esto nos da pie para tratar del endecasílabo llamado de gaita gallega fuera de Galicia, que es el primitivo y principal objeto del presente artículo.

Mas hemos creído oportuno hablar también de otro género de verso, por cierto muy conocido, que ofrece, y aun de una manera más distinta, el mismo principio de formación, y mencionar de pasada un tercer verso diferentemente construído, pero que suele hermanarse, ya con uno, ya con otro de los dos primeros.

Sabido es que nuestra métrica italo-hispana, da nombre á los versos contando hasta la última sílaba acentuada y añadiendo una; así es que el endecasílabo es aquel cuya última sílaba acentuada es la décima; el decasílabo es aquel cuya última acentuada es la novena, etc., de lo cual se deduce que es acento ***nato*** ó ***necesario***, el de la décima en el endecasílabo, el de la novena en el decasílabo, etc. Hay además acentos ***obligatorios*** como el de la sexta ó bien cuarta y octava en endecasílabo común, que puede llamarse jámbico, el de la tercera y sexta en el decasílabo, y acentos que pueden llamarse ***ventajosos*** como el de la primera en el endecasílabo especial de que hemos de tratar, el de la segunda y octava en el dodecasílabo.

Además de esta manera de medir, propia de nuestra prosodia, usamos de la terminología clásica de pie anapesto (compuesto de dos breves y una larga) y de pie lesbio (compuesto de dos breves entre una larga), sin que en manera alguna entendamos que se trata de can-

tidad ni de verdaderos pies métricos, sino de un movimiento análogo producido por la sucesión de sílabas inacentuadas y acentuadas.

El decasílabo propiamente dicho no es el formado de dos pentasílabos, como los supuestos asclepiadeos de Moratín: «Id en las alas del raudo céfiro,» etc. (1), sino un verso indiviso con los tres acentos, dos obligatorios y uno nato ó necesario, que hemos ya dicho, de manera que está formado de tres anapestos ó grupos, cada uno de ellos de dos inacentuadas y una acentuada: ⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑| (2).

Hemos explicado ya las dos formas del endecasílabo común ó jámbico. El que tiene acento en la cuarta y octava suele llamarse sáfico, por la igualdad de cadencia con el de esta clase, tal como lo construye generalmente Horacio (es decir con cesura en la quinta sílaba) y tal como nosotros lo pronunciamos. El endecasílabo en que debemos ocuparnos tiene, como el sáfico, acento en la cuarta, pero lo tiene en la séptima en vez de la octava y es ventajoso (especialmente para el canto) que lo tenga en la primera. De suerte, que cuando reune este último requisito está formado de una sílaba acentuada, seguida de tres anapestos: |⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑| y resulta un decasílabo con anacrusis, es decir, con la añadidura de una sílaba inicial (acentuada) (3).

El último verso de que debemos hablar es el dodecasílabo, compuesto de dos de á seis y que por consiguien-

---

(1) Burlóse D. Juan Nicasio Gallego de este antojo clásico de Moratín en aquella parodia:

Toma dos versos de á cinco sílabas
De aquellos mismos que el buen Iriarte
Usó en su fábula lagartijera.
Pon un esdrújulo de cuando en cuando etc.

(2) Se entiende que después de la última acentuada puede haber una inacentuada, y aun dos (como se ve en Redi).

(3) Obsérvese que esta sílaba inicial es, como acentuada, última de anapesto. En las melodías á que nos referimos esta sílaba se pronuncia algo separada y con acento muy decidido.

te tiene como acentos natos ó necesarios el de la quinta y undécima. Si á esto añade los ventajosos de la segunda y octava, es decir de las segundas de cada hemistiquio, que es lo más común, resulta una serie de cuatro lesbios ∞|∞∞∞|∞∞∞|∞∞∞|∞; y equivale á un endecasílabo anapéstico con anacrusis, es decir, con la añadidura inicial de una sílaba (inacentuada).

Esta semejanza de construcción nos explica hasta cierto punto el hecho de que el dodecasílabo, aunque compuesto de lesbios, se asocie muy bien con los otros dos versos que son anapésticos; pero al mismo tiempo se ha de notar que los dos últimos, á pesar de su estrecho parentesco, no suelen encontrarse asociados (1).

II.

La regularización de los versos se obtuvo, á lo menos muchas veces, no tan sólo con el auxilio del oído, sino también con el de la reflexión; y así vemos ciertas formas vagamente rítmicas en el origen que han dado después margen á medidas fijas. Llegan éstas á ser las generalmente usadas, exceptuando determinados casos en que, todavía cantada la poesía, los mismos poetas artísticos dejan al músico el cuidado de regularizar el ritmo. Lo cual nos explica como en la época más brillante de la lírica griega, algunos poetas compusiesen obras de las cuales, separadas de la música, pudiese decir Cicerón «nuda pene remanet oratio,» y que Píndaro se dejase llevar por ritmos mal determinados: «numeris lege solutis.» De suerte que aun los profanos tenemos derecho de sospechar que difícilmente alcanzarán resultados seguros y decisivos los meritorios esfuerzos de los mo-

---

(1) No obstante son tan afines que alguna vez se les ha confundido: así en una muñeira gallega moderna que pasa por popular el poeta usó de decasílabos y no de endecasílabos.

dernos prosodistas para sujetar á reglas determinadas ciertos versos de la poesía helénica.

Tan perceptible es el ritmo del decasílabo que al parecer había de ocurrir inmediatamente y una vez conocido ser generalmente adoptado y agrupado en coplas ó estancias. Por este concepto, es decir, por su índole altamente rítmica, no tendría menores derechos que el octosílabo trocaico para que se le considerase hijo de la simple naturaleza (1). Y sin embargo en el origen sólo se encuentra (que sepamos) alguno que otro casual, ó cuando menos aislado, y hasta tiempos muy recientes no le vemos como verso exclusivo de una estrofa.

Por casuales consideramos el del canto de cuna en provenzal moderno (en Arbaud):

Nono, nono la bello Lucresso

y el estribillo del de los serenos (rebelhous) del Langüedoc (*Revue de langues romanes*):

A la mort, á la mort, á la mort,

y aun el primero de la danza francesa del labrador, donde alguna de las faenas de éste que se van enumerando se expresa probablemente por un verbo de más de dos sílabas (en Bugeaud).

Quand mon père semait son avoine
Fassait comm' ci, fassait comm' ça (2):

y alguno de la poesía popular siciliana como:

Figna mia de quantu si duci.

Pero no son casuales, puesto que fueron formados

---

(1) El célebre Caramuel en su libro de Rítmica, que sentimos no poder consultar, decía que el octosílabo es hijo de la naturaleza y los demás versos del arte: idea más ingeniosa que sólida.

(2) El segundo verso es también decasílabo, pero formado de dos pentasílabos. Recuérdese que usamos siempre de la manera de contar española.

adrede para denotar un ritmo, aunque sí aislados, los dos estribillos franceses:

Mironton, mironton, mirontaine....
Ram plan plan tire tire ran plan.

Los antiguos trovadores provenzales no cultivaron el decasílabo (1) del cual hablan las *Leys d' amor* como de verso inusitado y mal sonante (2). Tampoco lo hallamos en la antigua poesía francesa ni siquiera en las *Pastourelles* cuyos estribillos afectan las más caprichosas combinaciones (3), en la catalana, ni en la antigua portuguesa.

Los primeros ejemplos que conocemos, aunque casi nunca en estancias homogéneas, se hallan en las antiguas letrillas castellanas del siglo XVI y principios del XVII, como en el siguiente del cancionero de Durán (Romancero 1829, III, 154):

Ventecico murmurador
Que lo gozas y andas solo,
Hazme el son con las hojas del olmo
Mientras duerme mi lindo amor (4);

en los del Romancero M. S. de Barcelona,

---

(1) No recordamos á lo menos ningún ejemplo. Díez *La Poesie dés troubadours* (trad. de Roisin) pág. 91, después de distinguir los versos provenzales en jámbicos y trocaicos, habla de los de nueve sílabas: ¿se refiere al que los franceses llaman de ocho, en el caso de que tenga terminación inacentuada?

(2) I. 112 «Bordo de nou síllabas no podem trobar am bela cadenza per que no trobarets que degus dels anticz haian pausat aital bordo» e que aya aytal bordos laia cadenza. appar per aquest y ssemple: «Maires de Dieu los mieus precs enten,» etc. Ni éste ni los que siguen son anapésticos. Sin embargo luego pone la combinación: «Lo mon veg mal adreg e destreg.» etc.

(3) En las *Pastourelles* de Bartsch 141 y 150 hemos notado estos dos versos de estribillo que, según como se pronuncien, serán decasílabos anapésticos «alatire libón-daine la», «I ai á cuér le mal dónt je mourrai.»

(4) El primero y cuarto son de nueve, el segundo de ocho, el tercero decasílabo.

Esta noche me cupo la vela,
Quiera Dios que no me duerma (1).

—

Pensamiento que dicen que igualas
A mi deseo en subir y en bajar,
Lleva mi alma sobre tus alas,
Vete á mis ojos y pasa la mar (2).

—

Yo no sé cómo bailan aquí
Que en mi tierra no bailan ansí (3);

y en el conocido

Pajarillo que vas á la fuente
Bebe y vete (4).

Así también en la Loa de la *Enemiga favorable* de Tárraga (comienzos del xvii)

En los álamos duerme mi niña
Y un arroyuelo que pasa veloz
Saltando y bailando la despertó (5).

[En la Rev. de Arch., 5 del corriente, hay un estribillo que celebra la caída de Valenzuela (hacia 1677) que empieza (el segundo verso es endecasílabo anapéstico):

Icaro, buela,
Fíale al viento la pluma y la cera.
Buela.

Termina con un decasílabo y un dodecasílabo.]

Hacia la misma época en que escribía Tárraga empezó á florecer Quiñones de Benavente, autor de *Entremeses*, *loas* y *sainetes*, últimamente publicados por D. C.

---

(1) El primero decasílabo, el segundo de ocho.
(2) Violentando la acentuación del tercero: «Lleva mi alma sobre tus alas» ofrece la alternativa de decasílabos y dodecasílabos de que luego veremos ejemplos. Pero parecen dos pentasílabos.
(3) Los dos son decasílabos.
(4) El primero decasílabo, el segundo de cuatro sílabas.
(5) El primero decasílabo, el segundo endecasílabo también anapéstico, el tercero endecasílabo irregular, de movimiento parecido al dodecasílabo.

Rosell, ingeniosas obrillas que un censor nada severo de la época calificó poco menos que de ejemplares. Entre las varias combinaciones de letras de sus bailes se halla la sabrósa mezcla de versos de diez alternados con los de doce (ó bien de seis, hemistiquio del último). Así I 219, 251 y II 194.

En la calle de Atocha ¡litón!
Que vive mi dama;
Yo me llamo Bartolo ¡litón!
Litoque, vitoque y ella Catanla.
En la calle del Sordo ¡litón!
Que vive mi mozo,
Pues á cuanto le pido ¡litón!
Litoque, vitoque que siempre está sordo.

—

Mancebito, perdone las hembras,
Que comen y beben y no tienen rentas.
— Pues, mocitas, malditas sean ellas:
O cosan ó labren ó cáiganse muertas.

—

No tenéis vos licor de lo caro,
No tenéis vos licor como yo;
No hay en esta danza
Ningún gigantón
Que desnudo venga
De aqueste licor.

La combinación deca-dodecasilábica pasó á la poesía más artística de Melo (ó Mello), el portugués historiador y poeta amigo de Quevedo, no ya en un breve cantarcillo, sino en una poesía más completa:

¿Qué me pides, zagal, que te cuente,
Del verde consorcio que ayer tarde ví,
Si no han vuelto hasta agora mis ojos
Que todos llevaron los novios tras sí? etc.

Usóla también Calderón en la *Viña del Señor*.

Á la viña, á la viña, zagales,
Zagales venid, venid á la viña.
Á la viña, á la viña, zagales,
Y vaya de jira, de bulla y de baile.

Zagales venid, venid á la viña,
Y vaya de baile, de bulla y de jira.

Otras veces el gran dramático emplea combinaciones más irregulares, como en *Los dos amantes del cielo.*

Ruiseñor que volando vas
Cantando finezas, cantando favores,
¡Oh cuánta pena y envidia me das!
Pero nó que si hoy cantas amores
Tú tendrás celos y tú llorarás (1).

Por fin no hay más que recordar la famosa y tan popularizada letra del *Rosario de la Aurora:*

Es María la nave de Gracia,
San José los remos, Jesús el timón
Y las velas son las buenas almas
Que van en carrera de su salvación.
Pastores, venid
Y adorad á la Madre de Gracia
Con pitos de plata, flautas de marfil (2).

A pesar de la boga que alcanzó en la poesía castellana el verso decasílabo, generalmente arrimado á otros, no hablan de él ni Cascales en sus *Tablas poéticas* ni Rengifo en su *Arte* (3), lo que nos induce á creer que tampoco es mencionado en las antiguas Poéticas italianas.

---

(1) El primero es de nueve, el segundo y quinto de doce, el tercero y cuarto de diez. —Otras veces usa Calderón de mezcla de seis y doce como en el *Fuego de Prometeo.*

(2) Citamos de memoria y no recordamos las demás estancias en que se hallará acaso alguna de acentuación más rigurosamente regular. En los versos tercero y cuarto las palabras *las* y *su* se cantan como verdaderas acentuadas. En el segundo y último *José* y *flautas* exigen una dislocación de acento ó una ligera modificación en el canto.

(3) Es tan común este metro que encontrando estos días sobre una mesa el tomo I de la poetisa americana Sor Juana Inés de la Cruz, lo abrimos y hallamos inmediatamente versos decasílabos, esta vez unidos á octosílabos:

Escucha, Neptuno, escucha...
Atiende, Tetis, atiende ..
Y verás que son glorias tus penas
Y verás que tus males son bienes.

Los franceses han empleado á su manera el verso de diez sílabas (para ellos de nueve), no sabemos si por influencia de la poesía castellana ó de la italiana. Decimos á su manera, pues, á efecto tal vez de ciertas particularidades prosódico-oratorias de su lengua, y sobre todo de su sistema de métrica, no han acertado generalmente en punto á los acentos, ni en la práctica, ni en la teoría (hay ahora excepciones). El ilustre Quicherat en su *Traité de versification française*, dice del decasílabo que si bien poco usado, es armonioso; nota que lo han empleado *Molière*, Racine y algún poeta más reciente, y cita por ejemplo:

Belle Iris, malgré vôtre courroux
Si jamais vous revenez á vous etc.

donde en el segundo verso un oído español dirá: «Ya escampa.»

Al pasar á la poesía italiana ha de haber de necesidad un hueco en nuestras noticias (1).

En vano hemos examinado un número bastante crecido de poesías de Chiabrera que se cita como muy variado en sus ritmos, pero es imposible que no hayan precedido decasílabos más normales á los siguientes esdrújulos del Ditirambo de Redi *Bacco in Toscana*, y son sin embargo los más antiguos italianos que conocemos:

O qual nera con fremiti orribili
Scatenossi tempesta fierissima etc.

En el siglo pasado Metastasio usó en sus *libretos* el decasílabo con regularidad, aunque no con mucha frecuencia (2); como en *La Clemenza de Tito:*

---

(1) Invitamos á que lo llene el aprovechado joven M. de M. de Noto que ha mostrado afición y aptitud para análogos estudios.

(2) Usalos en dos tercetos ó bien en cuartetos y tercetos unidos por tercero y sexto, ó bien por cuarto y séptimo acentuados. No hemos notado la combinación abbc' addc' favorita de los modernos y de que él mismo había dado ejemplo aplicándola al heptasílabo en su: «Mercede ai falli tuoi.»

Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s' aggiri,
Dí: son questi gli estremi sospiri
Del mio fido che muore per me etc.

No hay que hablar del uso de este metro en los *libretos* modernos, pues bien conocidos son los pasajes que lo adoptan de *L' assedio di Corinto,* de *I Puritani* (donde hay reminiscencia de los versos citados de *Metastasio*), de *Julieta e Romeo,* de *Anna Bolena,* etc. Recordaremos únicamente un más ilustre ejemplo, cual es el de Manzoni en su *Passione* y en el coro de *Carmagnola,* tan celebrado por Goethe (1).

Creemos que del ejemplo de los italianos ha provenido la gran boga del decasílabo en nuestra moderna poesía. Ya Iriarte, que en sus preciosas fábulas literarias anduvo á caza de todo género de metros, acaso con menos felicidad onomatopeica que en otras escogió éste para la que empieza:

De sus hijos la torpe avutarda
El pesado volar conocía etc.

Desde entonces ha sido admitido y legislado en todas nuestras artes métricas, y aplicado especialmente para canciones de uso vulgar y más especialmente para las políticas ó, como se han llamado, patrióticas. Nadie ha dejado de percibir su cadencia en nuestras sobrado frecuentes fiestas cívicas. Su ritmo ya tan decidido se realza más todavía con la percusión del parche y del metal en los tiempos acentuados y se distingue fácil y completamente de los demás. Personas ayunas de toda noción de arte métrica lo reconocen y hallan en él motivos, ya de sentimientos bulliciosos y entusiastas, ya de impresiones de desconfianza y aun de temor ó recelo.

Pasemos á hablar de otro metro de empleo menos solemne y más alegre y aun á veces excesivamente alegre.

---

(1) Creemos que éste tradujo los *Inni sacri;* si fué así debió de usar el decasílabo anapéstico en la traducción del que arriba citamos.

III.

En la poesía castellana, introducido definitivamente el endecasílabo por Boscán (que verdadero introductor fué, más por fortuna, *por ocasión*, si se quiere, que por especial mérito) se ha fijado la regla de que el endecasílabo que no tiene acento en la sexta, debe tenerlo en la cuarta y octava.

En los tiempos antiguos hallamos muchos endecasílabos que lo tienen en la cuarta y en la séptima, es decir casualmente anapésticos, mezclados con otros de acentuación diferente. Fácil es multiplicar los ejemplos:

Ni ma beltatz ni mos pretz ni mos senz (comtesa de Dia)
Quant je plus dois de chanter estre cois (Quenes de Bethune)
Mays os que trovan no tempo da frol (Diniz)
Di celo in terra a miracol mostrare (Dante)
Se la mia vista dell' aspro tormento (Petrarca)
Per corregir dels que falhen la vida (Cathel de Tolosa)
Qu' en cor sencer ho poguí sostenir (Ausias March) etc.

Creemos que no sería difícil encontrar restos de esta libertad aun en poetas italianos modernos, y en este sentido se habrá dicho que los españoles recibieron de los italianos el endecasílabo, pero que á su vez lo perfeccionaron.

En las canciones francesas endecasilábicas el anapesto es muy frecuente, como se ve por ejemplo en la citada en la bella colección de Puymaigre, pág. 176: «Joli tambour revenant de la guerre,» pero van mezclados con otros, según creemos menos numerosos, con acento en la octava ó en la sexta.

Contienen también endecasílabos anapésticos casuales los trovadores castellanos que solían mezclarlos con sus dodecasílabos, como se ve en la estancia de Juan de Mena, donde hay no menos que tres.

Ca he visto, dice, Señor, nuevos yerros
La noche pasada hacer los planetas,

Con crines tendidos arder los cometas,
Dar nueva lumbre las armas y hierros.
Ladrar sin herida los canes y perros,
Triste presagio hacer de peleas
Las aves nocturnas y las funereas
Por las alturas, collados y cerros (1).

Buscaban sin duda nuestros trovadores alguna mayor holgura para sí y variedad para las monótonas estancias, en tales dodecasílabos mutilados, pronunciando sin duda con cierta lentitud relativa los primeros hemistiquios pentasílabos. Pudo contribuir á que se adoptase ó se ampliase esta licencia el ejemplo de Imperial que á veces parece querer imitar el endecasílabo italiano y alguna traduce al Dante (Véase Cancionero de Baena especialmente n.º 250).

No son estos los endecasílabos anapésticos que buscamos, sino los hechos con intención de que sean tales, es decir, de que suene como elemento esencial del ritmo la séptima acentuada.

Aseguran esta intención los consonantes interiores en una balada ó danza provenzal (Bartsch Denkmäler, pág. 1):

Na Ses Merce e perque m'etz tan cara
Pos mal mi ve del vostre (pron. vostré) gen cors car...
Ans pues adreg estar dreg, drecha cara,
C'autra non veg nin enveg ni tench car...
Mas pauc von qual, doncx per cal razo guara
Bel Provenzal que nom sal un esgar!...
E puecs mi planc li mei flanc dolon m'ara,
Car ab cor franc tan m'afranc en amar.
Itueil (Hueil) no faun re a sel que vostra cara
El cor non ve, na Berenguerra, (!?) car. (2)

En otra (pág. 1 y 2) dominan pero no son exclusivos los endecasílabos de esta clase.

---

(1) A estos endecasílabos se refiere Castillejo, cuando hace decir á Juan de Mena «...Que yo también los usé.»

(2) V. también las últimas estancias de un *descort*, Meyer, Romania 1. 403.

En una *pastourelle* francesa (Bartsch 170) los endecasaílbos interiores son indiferentes, pero anapésticos los del estribillo:

E bone amour   je me mor   ke ferai
Par ma follour   mon amour   perdu ai

En la poesía popular italiana y catalana se nos ofrecen más copiosos ejemplos. Así en un juego infantil de Nápoles (el segundo verso es dodecasílabo):

Belli guagliune ca state de sotto
Teniteve astrinte e nun ve lassate.
Pizzeta ccà,
Pizzeta llà,
Sotto Coserta Nicola nce stá,
Sotto Coserta vulimo passá.
(Comparetti etc. III. 368.)

Es muy conocida en Italia la danza del labrador (ó de la labradora). Hacia 1838 la vimos ejecutar en Barcelona por soldados de la legión extranjera, con la siguiente letra, compuesta de un endecasílabo anapéstico y un dodecasílabo:

Pianta la fava la bella villana
E quando la pianta, la pianta cosí;
La pianta cosí,
E quando la pianta, la pianta cosí.

Más completa versión nos presenta la siciliana publicada por Pitré (Cant. sic. II. 33):

Lu viddanedu chi chianta la fava,
Quannu la chianta la chianta accussí;
Chianta tantichia e dipó si riposa,
Poi si li meti li manu accussí.
Lu viddanedu chi scippa la fava,
Quannu la scippa la scippa accussí;
Scippa tanticchi e dipó si riposa,
Poi vi li meti li manu accussí;

E la chianta accussí.
E la scippa accussí.
La viddanedda (?) che spichia la fava etc.

El primero (n.º 127) de esta preciosa serie de cantarcillos infantiles y populares ofrece también endecasílabos anapésticos:

Figgio mio ti vogghiu bene:
Tu si á lapuzza é io segnu lu meli etc.

Se ha hablado ya de un villancico catalán que creemos de origen gallego (1). Es el siguiente tal como lo hemos oído en nuestra infancia:

Que li darém—en el Noy de la mare?
Que li darém que li sápiga bo?
Li darém pansas amb unas balansas,
Li darém figas amb un paneret.
Tampatantam que las figas son verdas,
Tampatantam que ya madurarán.

Otras muestras tenemos en nuestra poesía popular, como la del estribillo: «Quant mes valdria soleta dormí» de la canción «Ay pastoret bon pastoret (2)» cuya bellísima melodía es también acomodada á la gaita, pero que no hay motivo para creer originaria de Galicia.

En nuestra poesía vulgar más reciente se ha conservado este ritmo, si bien con grande irregularidad y como tal sin duda más cercano á su primitiva forma. La agradable canción de *El Rosinyol* que se vende en pliego suelto debió de ser compuesta hacia fines del siglo pasado (para distinguir á un caballero de un hombre del pueblo se le llama *En cota blava*).

(1) Esta opinión se ha ido confirmando más y más. No hemos alcanzado la versión gallega, pero sí su estribillo, y además hemos sabido que se canta en castellano en otras provincias. En cuanto á la semejanza de su motivo con el de la gallegada, añadiremos que al pasar á comienzos del presente año por esta ciudad el buque «Las Navas de Tolosa» que conducía al rey Alfonso XII, la tripulación, compuesta principalmente de gallegos, danzó al son de lo que aquí se llama «el noy de la mare» tocado por una banda militar.

(2) La publicamos en nuestro *Romancerillo*.

El Rosinyol prenia la fresca,
Sobre de un arbre se posa á cantar;
Ell me dicta una cansoneta
Per las doncellas poderne alegrar, etc.

Debemos una mallorquina muy reciente al brillante joven D. Mateo Obrador Bennassar:

Tres partits son que reynan á Espanya,
Tres partits son que volen reyná;
Tres partits son que cercan amb manya,
Veurém á las llargas aqual guanyará, etc. (1)

En lengua castellana, además del ya citado «Tanto bailé, etc.,» cimentado, á no dudarlo, en una conocida muñeira gallega, existe otro ejemplo que descubrió en Asturias y publicó en las *Bellezas y recuerdos de España* el excelente escritor Quadrado. Este interesante fragmento, ya por el metro, ya por la construcción poética, descubre íntimo enlace con la poesía popular gallega y aun por el último título con la antigua portuguesa. No hay necesidad de advertir que los dos primeros versos son octosílabos:

¡Ay Juana, cuerpo garrido!
¡Ay Juana, cuerpo lozano!
¿Dónde le dejas á tu buen amigo?
¿Dónde le dejas á tu buen amado?
—Muerto le dejo á la orilla del río,
Déjole muerto á la orilla del vado.
—¿Cuánto me das y volvértelo he vivo?
¿Cuánto me das y volvértelo he sano?
—Doyte las armas y doyte el rocino,
Doyte las armas y doyte el caballo.

En la poesía literaria moderna no es tan inusitado

(1) Hay también un *ballet* popular del mismo ritmo. Algún poeta catalán moderno ha usado de este metro, y ha querido usarlo el autor de una composición á la vez vulgarísima y pedantesca que se vende en pliego suelto.

este verso como á primera vista se creyera (1). La primera muestra italiana de esta clase que conocemos es también del Ditirambo de Redi:

Ma se la terra comincia á tremare
E traballando minaccia dissastri,
Lascio la terra, mi salvo nel mare.

En el estribillo (popular) de la *Enemiga favorable* hemos visto un endecasílabo anapéstico y como tal puede considerarse el segundo de otra letrilla, suponiendo omisión de sinalefa (Durán, l. c. 106).

Morenica, no seas boba,
No se te acabe el pan de la boda (2).

Pero hay un testimonio de que esta clase de verso se empleaba en el siglo XVII en la poesía castellana de salón ó de serenata, y nos lo da el canónigo Blanch en su *Matalás de tota llana* (3) junto con una imitación en la lengua de nuestro país:

Lletra al humans, al so:
Yo te idolatro suave cadena.

—

Bella aldeana, que el pasmo de Chipre
Humil cedeix á tu humilde beldat,
Quanta alabansa li canta la fama,
Quant holocausto li creman altars etc.

Saltando unos cien años y pasando á una época de diferente gusto, damos con Iriarte que no olvidó este metro para variar los de sus fábulas:

---

(1) No la hallamos en la poesía moderna francesa (ni aun en Juan Bautista Rousseau que trataba de variar las formas líricas), excepto en la imitación de Stolberg que luego citamos. Como es natural, Quicherat no distingue de los demás este endecasílabo, antes bien da por indiferente la colocación del acento en la séptima ó en la octava (en la métrica francesa, como en la antigua catalana, es obligatorio el de la cuarta).

(2) El primer verso debe contarse como de ocho.

(3) Vimos un M. S. muy incorrecto que sirvió para la edición parcial de la Renaixensa. Blanch floreció en el reinado de Felipe IV. V. Torres Amat.

Cierta criada la casa barría
Con una escoba muy sucia y muy vieja.
Reniego ya de la escoba, decía,
Con su basura y pedazos que deja.
Por donde pasa
Aun más ensucia que limpia la casa.

En su *Arte poética fácil* (Valencia, 1801), Masdeu que, si no por el gusto y la discreción, se distinguió por su erudición y espíritu escudriñador, habla de este verso, casi universalmente olvidado ó desdeñado por los autores de métrica. « La tercera forma de endecasílabo, aunque muy del gusto de Dante y otros antiguos (ha de entenderse del uso casual y arbitrario de anapésticos), ya no se usa hoy día, sino en ciertas canciones propias de marineros (barcarolas?), en cuyo estilo han escrito algunos italianos elegantemente. Se unen tres versos, el primero de cinco pies (sílabas) y los otros dos de tres (1).» Da un ejemplo, sin duda de su propia cosecha

Sale la aurora con rubios cabellos,
Dando á las flores colores más bellos.

Más dignos de ser citados son los de Moratín en sus *Padres del Limbo*, donde, á pesar de su rigorismo, no desdeñó este ritmo popular:

Suban al cerco de Olimpo luciente
Ecos dolientes, lamentos y voces,
Lleguen veloces al trono de Dios... (2)
Huyan los años con rápido vuelo,
Goce la tierra durable consuelo
Mire á los hombres piadoso el Señor.

Sin embargo de lo que nos dice Masdeu no hemos

---

(1) Masdeu medía por versos pequeños; sistema bueno algunas veces como complementario, pero inexacto como norma general.

(2) Coll y Vehí, *Arte métrica*, cita este terceto y nota discretamente su acentuación particular.

logrado endecasílabos de modernos poetas italianos, ni siquiera en las barcarolas de los *Libretos* (1).

En cambio puede citarse una composición alemana del ilustre Stolberg, que lleva el nombre de barcarola y que fué una de las poesías á que aplicó Schubert sus melodías: *Mitten im Schimmer der spiegelden Wellen.* Preferimos citar la primera estancia de la versión francesa (2) por ser de más fácil inteligencia para la generalidad de los lectores (como también para nosotros), y además porque debemos ceñirnos á la poesía neo-latina. Por otro lado estos versos probarán que la lengua francesa puede acomodarse á ritmos bien determinados:

Tel qu'un beau cygne sur l'eau qui ruisselle,
Telle ma nef flotte au grè du zephyr.
Oh! l' âme humaine, sans cesse, comme elle,
Glisse au courant du doux flot du plaisir.
Toute la pourpre du ciel autor d'elle
Danse sur l'onde et s'y vient reflechir (3).

El instrumento músico que en lengua castellana se llama gaita gallega y que se creería por ende originario de Galicia (acaso lo fué en Castilla), parece común patrimonio de la mayor parte de las naciones jaféti-

(1) Por razón del ritmo (que corresponde al compás de seis por ocho bien conocido de los músicos) creímos que la introducción (italiana) de *La Straniera* y el brindis (francés) de los marineros del *Zampa* seguirían este metro. Pero hemos visto que la primera es en octosílabos y el segundo son *Couplets* en versos algo irregulares que acaso el músico alteró ó hizo alterar para acomodarlos á su melodía.

(2) Choix de 30 mélodies de Schubert avec trad. franc. ritmée par A. van Hasselt et J. B. Rongé. El traductor hubo de tomarse alguna libertad; así no repite, como el original, la misma palabra al fin de los tres impares de cada estancia.

(3) Creemos que no desagradará ver el comienzo de otra barcarola que nuestro poeta Arnao compuso, fundándose, no en el original alemán, sino en la melodía de Schubert:

Brillan las nubes en nácar y en oro,
Sol esplendente se ve despuntar;
Leda conmigo que ciego te adoro
Surcas las ondas que rizan la mar.
Ella te brinda con plácido acento
Puro contento — ventura sin par.

cas (1) y favorito en especial de las célticas (2). Es la *tibia utricularis* de los romanos, la *musa* ó *muse* nombrada en lengua de oc y de oil desde el siglo XIII (3), la *cornemuse* posterior de los franceses, la *piva* de los italianos que suelen llamar pifferaios á los que la tañen), el *cornboud* de los armoricanos, el *bagpipe* y el *hornpipe* de los ingleses, el *Sack-pfeife*, *Bockpfeife* y *Dudelsack* de los alemanes, el *sach dels gemechs*, la *manxa borrega* y también *cornamusa* de los catalanes que alguna vez lo llaman además festivamente la *noya verda* (4). Advertiremos que entre los últimos (si la pasión no nos engaña) se distingue por una concertada dulzura, bien distante del timbre agrio y chillón que alguno le ha atribuído en Francia y de los sones ruidosos é inarmó-

---

(1) Kaulbach, á quien nombramos con más admiración que simpatía, al representar la dispersión de las gentes, pone en el grupo jafetico un tañedor de gaita. Sin embargo los Indos no la han conocido ó la han olvidado, pues según han referido no ha mucho los diarios, un reyezuelo de aquel país mandó á Edimburgo por gaitas y gaiteros. Los semitas la tomaron del Asia menor según una nota lexicográfica que debemos á nuestro hebraísta D. Mariano Viscasillas: «en el hebreo bíblico no se encuentra palabra que la designe; hay no obstante en caldeo *sunfoniá* ó *sifoniá* que significa el instrumento de esta clase, aunque doble.» Compárese *Revue Catholique* de Lovaina XXXIX, 430 y 31.

(2) Dice el *Dicc de Litt. et Arts* de Dezobry que en Irlanda y Escocia según antiguos poetas (!), ya en el siglo VIII este instrumento animaba á los guerreros; sabido es cuánto figura en las novelas de Walter Scott, que, sin embargo, lo cree posterior al harpa entre los *highlandeses*. Brizeux (*Ternaires*, Livre V) se enterneció al oir la *piva* que le recordó el *cornbaud* de los bretones. Entre los resabios célticos conservados por los descendientes ó sucesores de los antiguos *callaicos* puede contarse el uso favorito de la gaita.

(3) V. un conocido pasaje de la *Flamenca* y Litré s. v. *cornemuse*.

(4) No hay que insistir en el componente *saco* que llevan algunos de estos nombres. Más notable es el de cuerno, cabrío (bock) y borrego de otros, el cual indica que los que los inventaron atendieron á un aspecto, que no nos parece ahora el más poético, de este instrumento. El primer componente del *Dudelsack* alemán guarda acaso alguna correspondencia con la segunda dicción de nuestro *sach dels gemechs*!!

nicos que, según el poeta que lo ha inmortalizado, lo caracteriza (1).

La gaita gallega se acomoda perfectamente al movimiento anapéstico del endecasílabo que no sin razón se ha designado alguna vez con el nombre del mismo instrumento, lo cual no es decir que no convenga á otros metros, ya anapésticos, ya de diferente movimiento (2). Creemos que no sería inoportuno extender el examen que acabamos de hacer, y es de presumir que aquel ó semejante metro se hallará en los demás países donde suena la gaita y acaso en algunos donde no suena.

Barcelona 7 de Junio de 1875.

Revista Histórica Latina.

---

(1) Dícelo en una de las notas de la *Dama del Lago*.

(2) Así es melodía de gaita la de otra canción catalana que se canta dando acento á las cuartas aunque no lo tengan: matinada, per, si.

Una matinada fresca
Vaig sortí per 'na á cassá,
Non 'n trobo cosa ninguna
Pera poderli tirá.
Tírali, tírali, tírali,
Tírali si no s'en va etc.

y de otra también pastoral que es trocaica y no anapéstica (el *no'm* vale por un troqueo):

Pastoret no 'm tochs
La samarra, la samarra,
Pastoret no 'm tochs
La samarra y 'ls esclops.

OBSERVACIONES

SOBRE LA BELLEZA INTELECTUAL.

I.

ORIGEN DE ESTE ARTÍCULO.

La mayor parte de los escritores que *ex-professo* ó por incidencia han hablado de teoría estética admiten sin reparo la belleza intelectual, y un célebre teórico, poco dado por cierto á caminar á la huella de sus predecesores, al mismo tiempo que distingue y contrapone el procedimiento científico y el poético, sienta que uno y otro pueden llegar á cierta región en que se confunden. De manera que habría de parecer temeraria la menor duda tocante á una opinión generalmente admitida y que muchos juzgarán de sentido común, si careciese la contraria de respetables defensores. El P. Taparelli que, según es de presumir, examinó con suma circunspección semejante materia, en su *Ragione del Bello* dice que «la belleza del verdadero infinito que enamora en la otra vida á las inteligencias bienaventuradas, es por ahora incomprensible al hombre que no considera lo verdadero sin signo» y por lo tanto se inclina á la opinión de que «la belleza no existe en lo puramente intelectual (nel puro intelligibile).» El abate Gaborit en su muy apreciable tratado «Du Beau dans la nature et dans les arts» desecha la belleza intelectual en el mismo sentido que nosotros habíamos hecho y valiéndose del mismo ejemplo (1): en lo que, sin género alguno de

---

(1) El de la ley de los movimientos de los planetas que no produce efecto estético si no media alguna representación sensible.

duda, debe verse una simple coincidencia, y por lo mismo una prueba de que esta opinión no carece de fundamento.

Más tarde, habiendo hallado un contradictor por más de un título respetable, nos abstuvimos de emitir una opinión decisiva, no renunciando sin embargo á pesar de nuevo las razones que nos habían llevado á adoptar la que anteriormente sostuvimos. Este propósito tratamos de realizar en el presente artículo, que no es en suma sino coordinación y ampliación de ideas ya expuestas y que de ningún modo pretende dar la solución definitiva de un problema, cuyo examen completo reclamaría detenidos estudios de materias que sólo de paso ó de lejos hemos saludado.

II.

¿EN QUÉ SENTIDO SE CUESTIONA SI HAY BELLEZA INTELECTUAL?

Merced al entendimiento conocemos el mundo espiritual inaccesible á nuestras miradas y á nuestra observación inmediata; aquel mundo donde reside la belleza suprema y prototípica, la belleza verdadera, de que las bellezas que nos rodean no son más que reflejo é imperfecto vestigio; origen y término de la idea de lo bello que estos objetos despiertan en nosotros.

Así cabe afirmar desde luego que los hombres atentos á las especulaciones intelectuales relativas á este mundo espiritual moran más cerca que los otros de la verdadera belleza, y que, si á sus indagaciones que llevan la mira puesta en la verdad, se unen los requisitos que consideramos necesarios para la percepción de la belleza, la lograrán más noble y exquisita que la promovida por seres de inferior jerarquía. Esta belleza exce-

lente es la que avalora también las obras artísticas de más elevado asunto.

A más de la que se designa con el nombre de intelectual, distínguense dos clases de belleza, á saber: la que se refiere al mundo moral y la de los objetos físicos ó sensibles. Entendemos por la primera la de los hechos de nuestra vida interior, es decir, voliciones y sentimientos; hechos por otra parte bien diversos: activos los primeros, pasivos los segundos, aquéllos puramente espirituales, éstos de origen espiritual, pero efectuados acaso, según la expresión de un moderno escritor, en los obscuros confines del alma y del cuerpo. Ahora bien, es indudable que un ser desprovisto de entendimiento no reconocería la invisible belleza de las voliciones y sentimientos, más ó menos relacionados, aun los últimos, con ideas éticas. También en la apreciación de la belleza sensible obra el entendimiento que es el que divisa la unidad del objeto y el enlace y concierto de sus partes; á más de que todo objeto bello, aunque sea del orden físico, es expresivo de un sentimiento y como tal equivale á una belleza moral.

De suerte que en la estimación de toda belleza interviene el entendimiento y sólo á título de racionales somos capaces de comprenderla.

Admitidas estas verdades, fácilmente se adivina que el problema no es de tanta trascendencia como parece á primera vista. No se trata de si existen bellezas de que nos entere el entendimiento, ni tampoco, por otro lado, de separar á éste de la apreciación de clase alguna de belleza, sino únicamente de si las operaciones aisladas del entendimiento (1) pueden producir en nuestro actual estado el efecto estético completo. Por manera que la cuestión es más bien subjetiva que objetiva y en nada rebaja, ni aun en este punto, la jerarquía del entendi-

(1) Se habla del entendimiento en sus operaciones ordinarias y no en las comunicaciones sobrenaturales de la vida contemplativa.

miento. No es siquiera necesario para la hipótesis negativa suponer que no hay conceptos puramente intelectuales que puedan producir la impresión de lo bello, con tal que se admita que para realizarla intervienen elementos de otra naturaleza.

Decimos efecto estético, pues no cabe duda en que los conceptos intelectuales producen resultados afectivos, cual es principalmente el sentimiento placentero que resulta de la adquisición de una verdad, y que es distinto del sentimiento de lo bello. Así hay verdades que nos agradan como verdades, no como bellezas: los principios metafísicos (de identidad, causalidad, finalidad), los axiomas matemáticos (dos cosas iguales á una tercera son iguales entre sí) son verdades de gran trascendencia, pero no de efecto estético.

Decimos además efecto estético completo, porque hay en primer lugar efectos que podemos llamar cuasi estéticos. Tales son los que resultan de una congruencia ó conveniencia cualquiera, como la que consiste en una cualidad ó bien en una forma de un objeto, ventajosas para otro objeto, si se consideran en sí mismas, es decir, como simple congruencia ó correspondencia, prescindiendo del resultado útil de su empleo.

Hay en segundo lugar placeres estéticos incompletos (de que nace lo agradable en sentido no material) que provienen, ya de un cierto juego de formas en los objetos sensibles, ya de una feliz coordinación de proposiciones en los intelectuales. Aun en el último caso pensamos que para producir el efecto estético, siquiera incompleto, hay como un asomo de representación sensible, conforme prueba, á nuestro juicio, el uso metafórico de la palabra *lúcido* para denotar la ordenada claridad de determinados raciocinios.

III.

¿LOS CONCEPTOS PURAMENTE INTELECTUALES, PUEDEN, EN NUESTRO ACTUAL ESTADO, PRODUCIR UN EFECTO ESTÉTICO COMPLETO?

Una razón *à priori* nos lleva á la suposición de que no existe, en el sentido expuesto, belleza puramente intelectual. La belleza (bello propiamente dicho y sublime) se ofrece á nuestra mente, ya como orden, ya como limitación, pero hiere al mismo tiempo nuestra sensibilidad como vida ó fuerza. Ahora bien, los conceptos intelectuales puros se mantienen en la esfera de la abstracción, no contienen elementos animados, no nos comunican el espíritu de vida. La belleza se dirige al hombre entero, y no á una sola potencia nuestra, aunque sea facultad superior, cual es el entendimiento: á lo que ejercita las operaciones de esta facultad deben añadirse elementos afectivos (los que se refieren á nuestra sensibilidad moral) ó fantásticos (los que se refieren á nuestro poder de representación de objetos sensibles). Son elementos inferiores, pero uno ú otro, ó acaso ambos, necesarios para que se efectúe por completo el hecho estético (1).

No basta que adquiramos el conocimiento de que existe una belleza, sino que debemos percibirla, poseerla (si así puede decirse), que alcancemos la fruición que causa su aspecto. No basta, por ejemplo, que estemos seguros de la existencia de un objeto físico, de lo vario y regular de su configuración, de lo vivo y acorde de sus colores, si no lo vemos ó no lo pinta nuestra fanta-

(1) Nada ganaríamos si se nos concediese que el concepto intelectual lleva como consecuencia un resultado afectivo, pues este resultado se afirma en cuanto se dice que hay efecto estético. La dificultad se cifra en si el elemento afectivo se halla unido al concepto intelectual, como causa ó mejor como concausa del efecto estético.

sía. Por semejante modo, si nos encaminamos á una tierra desconocida, donde hemos de encontrar bellezas naturales, buena compañía, agradables quehaceres, no lograremos más que una concepción puramente lógica, no sentiremos verdadero goce antes de pedir auxilio á nuestros recuerdos y á nuestra imaginación para representarnos la nueva morada y la vida que en ella llevaremos. No nos satisface el conocimiento intelectual; han de intervenir las demás potencias. Así somos hechos. Este es el hombre en su actual estado.

Esta condición del hombre fué tenida en cuenta por aquella belleza poética «para cuya producción se unieron en apretado lazo la inspiración divina, el genio y la augusta santidad de los cantores» (1). La poesía sagrada que es la poesía de la verdad, la de un valor intelectual incomparable,. á todas excede, como es bien sabido, en riqueza de imágenes y de afectos. Al propio tiempo que la más espiritual en el fondo, es en la expresión la más ardiente y pintoresca (2).

Si así sucede en la exposición de las verdades venidas de lo alto, no es de extrañar que se noten elementos afectivos y fantásticos en los conceptos de carácter intelectual y de efecto estético producido por el hombre, ya sean nueva forma ó aplicación de verdades reveladas, ya ideas debidas al ejercicio de sus propias potencias. La experiencia nos advierte que estos conceptos no suelen provenir de un acto intelectual aislado. Son hijos del entendimiento en su ejercicio natural y espontáneo, y por decirlo así, ante-científico, en aquel estado en que

(1) D. Cayetano Fernández: *Memorias de la Academia Española.* Año I, Cuaderno II.

(2) No es necesario citar ejemplos: pueden verse en gran número en Blair, Chateaubriand, en el abate Plantier *(Poesie biblique)*, en el citado discurso académico y, en general, en toda la poesía sagrada. Baste copiar uno muy conocido, para que se recuerde lo que es una impresión plena y decididamente estetica: «La pestilencia delante de él — las aguas te vieron ¡oh Dios! y se estremecieron — las montañas te vieron y temblaron — el derrame de las aguas pasó por encima — el profundo habló y levantó en alto sus manos.»

no ahoga el sentimiento ni desdeña el apoyo de la imaginación; son pensamientos luminosos nacidos de felices intuiciones, y no de minuciosas análisis ni de laboriosas deducciones, á que se han elevado, no tan sólo los filósofos, sino también y muy á menudo los poetas y hombres de claro entendimiento aunque desprovistos de cultura. Así hallamos en la poesía de diferentes épocas y en los proverbios de todos los pueblos, felices y eficaces sentencias relativas á la acción de la Providencia, á los principios de remuneración y expiación, al orden del universo, á los móviles de nuestra voluntad, al logro ó defraudación de las esperanzas humanas.

Los conceptos intelectuales se distinguen de los puramente afectivos y fantásticos ó imaginativos en cuanto no se ciñen á la expresión de un sentimiento ó á la presentación de un objeto (ser ó acto) físico; sino que afirman una relación percibida por el entendimiento (sea cual fuere la clase de objetos en que existe esta relación). El concepto puede revestirse de una imagen (hecho particular, metáfora, símbolo), como, por ejemplo, el principio de expiación alegorizado por Horacio:

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede pœna claudo.

Puede darse al pensamiento una forma afectiva, conforme hizo el mismo poeta:

patriæ quis exul
Se quoque fugit?

ó Luis de León en el comienzo de dos odas:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido!...
Virtud hija del cielo,
La más ilustre empresa de la vida!...

Tales pensamientos, estéticamente realizados, son intelectuales porque en ellos prepondera el acto intelectual, porque lleva, por decirlo así, la delantera al entendimiento. Mas no versa sobre estos pensamientos la

cuestión que dilucidamos. Hasta se concede que una forma pintoresca ó afectiva acrecienta la impresión estética, á fuer de feliz accesorio ó acompañamiento. Mas ¿á qué ese elemento inferior, si el concepto intelectual fuese suficiente?

Trátase de las proposiciones que conservan en su enunciación el carácter puramente abstracto, sin que se perciba en ellas mezcla de elementos afectivos ó fantásticos (1). Pues aun en semejantes proposiciones pueden hallarse, como escondidos, estos elementos. Un término contenido en la proposición produce á veces un resultado afectivo: así sucede, conforme ha observado con otro propósito un teórico moderno, en el augusto nombre de Dios y en el mágico vocablo: patria. Hasta ciertas palabras designativas de ideas abstractas cobran en ocasiones un valor para el sentimiento: obsérvese, por ejemplo, el efecto causado por la enumeración de las virtudes que deben adornar la frente de un rey, puesta por Shakespeare en boca de Malcom-la-Virgen. Mueve además el ánimo el tono con que la proposición se enuncia.

Tampoco para que se avive nuestra fantasía es de necesidad una imagen formal, á más de que el efecto estético no es siempre proporcionado al número ni á la intensidad de las imágenes, que pueden ser vulgares ó sobrepuestas. Basta una palabra designativa de un objeto visible, una expresión ligeramente metafórica, una analogía con objetos sensibles suscitada por el curso de las ideas. El mismo entendimiento que dicta estas ideas obra como un poder que de un modo ú otro nos representamos y que se sensibiliza en la expresión hablada, la cual contribuye además al efecto por su vigor y pre-

---

(1) Sirva de ejemplo la sentencia de Píndaro: «dos males por un bien» ó la de Horacio:

Durum sed levius fit patientia
Quidquid corrigere est nefas.

Esta sentencia se presenta como simplemente intelectual, aunque verse sobre sentimientos.

cisión y por los elementos acústicos, oídos ó imaginados (1). Hallámonos siempre dispuestos á combinar los actos de nuestras potencias, y tan sólo cuando una sucesión de conceptos puramente lógicos nos advierte que permanecemos en una esfera abstracta, cesa el movimiento de la sensibilidad y de la fantasía.

Creemos que el proceso psicológico es el siguiente. Nos interesa una verdad por su importancia y porque atestigua el poder del entendimiento; complacido el ánimo, bien dispuesto el sentimiento, se adhiere éste á los elementos afectivos relacionados con el concepto, y llama en su auxilio á la imaginación que descubre ó introduce elementos fantásticos, completándose de esta manera el hecho estético. Cuando hay una serie de proposiciones, no todas puramente lógicas, los elementos estéticos de una de ellas pueden reflejarse en las sucesivas.

Vemos, pues, que abundan, más de lo que á primera vista se creyera, los conceptos de naturaleza mixta en que el sentimiento estético se depura con su enlace con el mundo intelectual, mientras el acto intelectual se verifica por la asociación con elementos afectivos ó imaginativos. No siempre, por otra parte, es fácil señalar dónde termina el efecto producido por la verdad y dónde comienza el debido á la belleza.

Si se quiere poner á prueba esta teoría deben buscarse pasajes, ya de poesía, ya de prosa oratoria, en que resalte la parte intelectual, y á cuya composición habrá ya precedido, muchas veces, la reflexión científica. No citaremos las odas « El aire se serena » ni « Cuando será que pueda » de León, ni la *Epístola á Fabio* (recientemente devuelta á Fernández de Andrada), ni siquiera las *Coplas* de Jorge Manrique, porque en ellas se muestran con harta claridad los elementos poéticos. Ejemplos más adecuados se hallarán acaso en el coro de la *Antí-*

(1) Pueden contribuir también accesorios accidentales: una sentencia esculpida en letras de oro, parece adquirir mayor autoridad y prestigio.

gona que celebra el ingenio y la industria del hombre, ó en las palabras que esta heroína de Sófocles dirige á Creón (no sin influencia de las doctrinas socráticas), oponiendo á los decretos de los hombres «las leyes no escritas, obras inmutables de los dioses.» Citaremos también los pensamientos de Nieremberg (1) acerca de la eternidad, «océano inmenso cuyo fondo no se puede hallar; abismo oscurísimo donde se sume toda la facultad del entendimiento humano; perpetuo estar que carece de futuro y de pasado; continuo círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.»

Quien á la lectura de semejantes pasajes experimentare alguna fruición estética, si considera atentamente lo que pasa en su interior, admitirá, según creemos, la teoría expuesta. Este hecho, unido á la *razón à priori* anteriormente aducida, no constituye acaso una demostración, pero se aproxima mucho á serlo.

IV.

¿CÓMO OBRAN ESTÉTICAMENTE LOS CONCEPTOS CIENTÍFICOS?

El entendimiento en su proceder científico, opuesto al natural de que antes hablamos, analiza, abstrae, generaliza, siguiendo un camino bien diverso que el que lleva á la belleza, la cual (tal á lo menos como de ordinario se ofrece) busca lo concreto, lo particular, lo viviente. Sin embargo no cabe duda en que muchos é interesantes conceptos, productores de verdaderos efectos estéticos, descansan en los resultados por las ciencias obtenidos.

---

(1) *De lo temporal y lo eterno*, cap. V. Se notará el último pensamiento que generalmente se atribuye á Pascal. Pudiera también ponerse por ejemplo el famoso *Himno á Dios* de un poeta ruso del siglo pasado que conocemos por la traducción francesa de Eichhoff; y también sin necesidad de salir de nuestra propia casa, algunas páginas, de no menor elocuencia que trascendencia intelectual, de Luis de Granada en su *Introducción al Símbolo de la fe*.

No tiene entrada semejante resultado en aquellas que deben mantenerse de continuo, so pena de dejar de ser lo que son, en la esfera puramente abstracta, tales como las matemáticas y la lógica puras, de que se halla ausente todo sentimiento y toda representación sensible (1), si bien por el juego de sus verdades ó de sus signos pueden ocasionar efectos estéticos incompletos (2). Pero elevadísimas especulaciones intelectuales que versan sobre verdaderas entidades han dado lugar á concepciones de todo punto bellas. Así Dante, Calderón y Milton han sido filósofos y teólogos, sin dejar de ser poetas. No juzgamos necesario insistir en este punto: advertiremos únicamente que en ciertos casos los mismos términos que forman parte del lenguaje científico no estorban y aun pueden secundar el efecto estético; lo primero cuando se dirigen á personas tan familiarizadas con aquel lenguaje, como con el usado en los negocios más comunes de la vida; lo segundo cuando á él se hayan ligado ideas de veneración y respeto (3).

Recordaremos además una clase de conocimientos, que son los históricos, cuya exposición, fundada, como ha de ser, en áridas investigaciones científicas, cuando alcanza la perfección del arte, se convierte en un cuadro viviente y animado.

Mas los ejemplos que ahora buscamos, en confirmación de nuestro modo de ver, son los suministrados por las ciencias naturales (4).

(1) Las figuras trazadas por los geómetras no son ni pueden ser manifestaciones adecuadas de los conceptos matemáticos, y si producen algún efecto estético, es como representación de objetos corpóreos.

(2) Esto es muy común en matemáticas: la lógica presenta un ejemplo en el cuadro de las proposiciones contrarias, contradictorias, etc.

(3) Así, según creemos, en algunos de los más bellos pasos de la himnodia cristiana se podrían señalar expresiones y palabras de valor científico.

(4) Prescindimos aquí de la cuestión, innecesaria á nuestro actual intento, de si es más ventajosa para el efecto estético la inspección primitiva del objeto natural, ó la acompañada del conocimiento científico.

Fácil es reconocer cuánto se diferencian la contemplación del poeta y los estudios del botánico. El primero se contenta con el aspecto de la flor, con los elementos sensibles del objeto, con la animada armonía que en su conjunto resplandece. El botánico separa las partes, estudia los elementos aislados, va sacando de su investigación leyes generales. El primero busca la belleza que por sí misma se presenta; el segundo la verdad que en lo interior se oculta.

Se dirá que la belleza parece de nuevo cuando se coordinan conceptos que se han ido adquiriendo, y se forma de ellos una admirable composición; pero si los conceptos se mantienen en la esfera puramente lógica, causarán el efecto incompleto dé lo agradable estético, no de lo bello. Este requiere un conjunto animado, exige que nos representemos, y no importa que sea de una manera vaga, objetos ú actos concretos: la oculta y poderosa acción de los elementos, el silencioso movimiento de la savia, el lento y sucesivo desenvolvimiento de los vegetales.

Así también el astrónomo, el geólogo pueden representarse como puestas en acción en objetos determinados las leyes generales que le ha enseñado su ciencia.

Por otra parte las perfecciones de la naturaleza pueden y deben producir un resultado afectivo de gran valía, es decir, el amor y veneración al sabio Autor de estas leyes. Y no sólo las más recónditas, sino sencillas, aunque no menos admirables congruencias en la conformación y operaciones de los objetos naturales despiertan aquel nobilísimo sentimiento en una persona bien dispuesta, cuando llega á reconocerlas.

De suerte que aun en el terreno de las ciencias hallamos el efecto estético ligado á representaciones sensibles y también, de una manera excelente y especial, al sentimiento.

V.

¿PUEDE SEÑALARSE ALGÚN CASO DE EFECTO ESTÉTICO DERIVADO DE UN CONCEPTO PURAMENTE INTELECTUAL?

Si existen, son raros y excepcionales. Entre los que pueden contarse como de esta clase, indicaremos los tres siguientes, en que habíamos ya puesto la atención, antes de entrar en la discusion de esta materia.

Son la divina definición: «Ego sum qui sum», la proposición científica «Deus est actus purus» y la teoría de Sto. Tomás acerca de la inteligencia de Dios y de los Ángeles (1).

¿Será cierto que el concepto por sí solo produce el efecto estético, prescindiendo de todo elemento afectivo antecedente? ¿Que no haya principio alguno de representación sensible, y en caso de no haberla, que su misma negación no nos afecte, como arrancándonos de nuestro natural estado? ¿Que nada valga la sencillez de la expresión que contrasta con la grandeza de la idea? ¿Deberemos admitir que en casos extraordinarios el entendimiento que se eleva á la región de la verdad, entrevé ya por sí solo la identidad originaria de la misma con la belleza?

En caso de que sea así, de que se tenga por seguro que no intervienen en tales casos elementos inferiores como determinantes de la impresión estética, admitiríamos de mejor grado el efecto de lo sublme que el de lo bello propiamente dicho. Este exige una apreciación completa de los elementos del objeto y de su concierto; para lo sublime basta la impresión de una grandeza incomparable.

Museo Balear. 1876.

---

(1) La conocemos por Balmes, *Criterio*, cap. XV, que la explica así: «Los ángeles entienden, mas no discurren. Los ángeles de más alta categoría entienden por medio de muy pocas ideas. El número se va reduciendo á medida que las inteligencias creadas se van acercando al Criador, el cual, como ser infinito, todo lo ve en una sola idea, simplicísima, infinita; su misma esencia.»

ARIBAU.

Discurso leído en el Ateneo Barcelonés.

Invitado á decir algunas palabras por mi buen amigo el Sr. Presidente del Ateneo, me limitaré á exponer algunas noticias que son en cierta manera recuerdos personales... y no infundan recelo estas palabras, pues se trata de recuerdos pasivos. Si estos recuerdos constituyeran en este momento un privilegio, sería por cierto un privilegio muy caro.

Antes que Aribau compusiese la oda catalana que le inmortalizó, era ya ventajosamente conocido como poeta castellano. Entonces se grabaron en nuestra mente infantil algunas estancias de una oda suya, donde conforme la aprensión común en los poetas, se queja de sequedades que la misma poesía desmiente.

¡Ay que se va apagando
La llama santa que otro tiempo ardía
Dentro mi pecho blando
Y sin cesar se enfría
El éter que en mis venas discurría!....

Acaso esta composición no sería muy estimada por los que desprecian cuanto no se aviene al tono que domina en tal lugar de tal mes de tal año, pero creemos seguro que ni aquí ni fuera de aquí eran comunes obras de tan buen sabor en la época en que ésta fué escrita (1).

Mas no fueron estos versos ni los más declamatorios

---

(1) En la misma sesión se leyó una oda que desconocíamos, compuesta por Aribau con motivo de la consagración episcopal de Torres Amat, que iguala si no supera á la citada.

y mayormente celebrados que compuso al comenzar la guerra de África, los que valieron á nuestro compatricio envidiable nombradía, sino la que realzó la lengua catalana, la que inauguró una época: la *Oda á la Patria*.

Habíase interrumpido por completo la tradición de nuestra antigua poesía. De la obra de Bastero impresa en Roma y más científica que amena, había en Cataluña muy pocos ejemplares. El mismo Ausías March era más citado que leído, y de los demás poetas de los siglos XIV y XV poco ó nada se sabía antes de la publicación de los fragmentos comunicados por Tastú al Obispo de Astorga. Teníase una idea vaga de que en la llamada lengua lemosina, común según se creía á Provenza y á Cataluña, habían existido unos poetas llamados trovadores de que las óperas y las novelas daban fantásticos trasuntos. Así el no menos plagiario que ingenioso López Soler pudo atribuir impunemente á un Cabestany, imaginario trovador del siglo XV, retazos del *Giaour* y de *Los hermanos enemigos* de Byron. Se componían versos catalanes pero derivados de la escuela del siglo XVII, nada indígena en el fondo, impura en el lenguaje, y no más natural que elevada.

No creemos ociosos tales datos para aquilatar el mérito del que logró remozar nuestra poesía.

Algún otro lo había intentado, mas no alcanzado. Puigblanch, gramático eminente, hombre poco simpático, en los versos que empiezan «Del esfors espagnol l'éxit desventurat» sobre los cuales el Sr. Rubió y Ors nos ha dado recientemente desconocidas noticias, y el ya citado López ó Lopecio en unas estancias, tan clásicas en la forma métrica como románticas, según entonces se decía, en el fondo:

Astre benigne de la nit callada
De mas tristesas consolant figura,
De mas vetlladas única remplanza
Pálida lluna:

habían tratado de dar nueva entonación á la Musa catalana, que no obstante siguió apegada al vulgar gra-

cejo y á la afectada llaneza de la escuela de Vallfogona.

Sin duda había hojeado Aribau nuestras crónicas y constituciones y leído las *Memorias* de Capmany, que es acaso la obra á que mayormente debieron los catalanes la justa estima de su pasado, y sin duda se había grabado en su pecho la divisa del gramático Ballot: «Pus parla en catalá Deu li do gloria,» y aun es de presumir que desde joven hubiese fantaseado planes de poemas catalanes que no llegaron á realizarse. Es muy posible, por otra parte, que avivase su vocación catalanista el ejemplo de Puigblanch de quien hubo de tomar el metro alejandrino, casi olvidado desde Muntaner, y lo es también que le animase el aprecio dado á su dialecto por los milaneses, cuya literatura creemos que por conducto de los comerciantes Broca, fué conocida aquí muy temprano y dejó muestra en la misma *Oda á la Patria*. Mas lo que realmente le inspiró, lo que le dictó desusados y mágicos acentos fué el amor al país, convertido en mal de ausencia: Aribau era muy catalán y debió vivir fuera de Cataluña.

Adeu siau, turons...

Fué dado el empuje. Despertóse el sentimiento que dormitaba en el seno de muchos, y ya entre la gente de letras nadie se atrevió á despreciar el habla materna. Algo más tarde el ejemplo de un poeta ya nombrado difundió por do quiera la afición á su cultivo, y desde entonces el esplendor de la poesía catalana se ha ido extendiendo y acrecentando por las provincias hermanas y es de presumir que, merced á un poema reciente (1), traspasará en breve mares y montañas.

Aribau, padre ó promovedor de la nueva escuela catalana, fué, como es bien sabido, consumado castellanista. Dícese, y lo creo, que Quintana le calificaba de primer prosista castellano de su época, y creo también que aun ahora le calificaría de uno de los primeros. Mode-

(1) Alude á *L'Atlántida.* (Nota de esta edición.)

los de excelente prosa son, además de sus escritos políticos y económicos, los prólogos suyos que anteceden á sus volúmenes de la Biblioteca de Autores de Rivadeneyra, colección ideada ya por éste en América, pero que indudablemente organizó su compatricio y amigo.

Era además gran latinista. Según testimonio de un su amigo y confidente (1) improvisaba, ó poco menos, excelentes yámbicos, y en latín escribió la consulta, por cierto algo singular y que no llegó á su destino, hecha á los sabios de Alemania, y de que nos habla en el prólogo de sus *Novelistas anteriores á Cervantes*.

Cultivaba no menos felizmente la poesía italiana. Algún breve fragmento que recordamos basta para demostrar que sus versos en lengua toscana no son cartas de frases aprendidas en los libretos de Metastasio y de Romani (2).

Su erudición, si acaso no tan extensa como la de otros, era, y esto vale más, sólida y profunda. Pocos le han sobrepujado en el conocimiento de la literatura latina y de la castellana. De ciertas descripciones de costumbres que la última contiene pensaba servirse, junto con datos de otra índole, para un empleo que á primera vista sorprende, cual es, el estudio histórico de la hacienda española, proyecto suyo favorito cuyos materiales, según creemos, había ya en gran parte reunido.

Atendiendo á las dotes literarias de Aribau y á su reconocida pericia en materias económicas, bien puede asegurarse que pocos hombres han reunido méritos tan diversos. Acaso esta misma variedad de aptitudes junto con las atenciones de la vida práctica, y quién sabe si con una indolencia no corregida á tiempo, fué causa de que no haya dejado un monumento cual de él podía espe-

(1) D. José Sol y Padrís, inocente víctima de nuestras turbulencias político-sociales.

(2) En la sesión se leyeron dos poesías italianas de nuestro autor: una linda barcarola y otra en que con extremado encarecimiento se expresan los efectos del canto.

rarse, aunque sí construcciones aisladas de inestimable precio.

En medio de sus múltiples estudios y ocupaciones, Aribau siempre era el mismo: amante de su provincia y embelesado en el recuerdo de los tiempos que en ella había permanecido. Era para él una gran fiesta platicar con catalanes y se complacía en recordar los modismos y aun las articulaciones características de nuestra lengua. En esta misma corporación, aunque en otro edificio, recuerdo que interrumpió un día de repente una conversación que debía de serle halagüeña para correr á abra-un amigo de sus juveniles años. Decía por entonces que zar á sólo le faltaba hacer dos cosas, y lo decía en frases de trivial apariencia pero en el fondo de una sencillez y un vigor primitivos: «Posarse be ab El de dalt» y «Deixá 'ls ossos á Barcelona.» No se descuidó de realizar el primer deseo. Del segundo se ha encargado Barcelona como de un honorífico legado.

Revista de las Provincias, 1877.

DE LA POESÍA POPULAR GALLEGA (1)

Buscando en la poesía gallega ejemplos de una forma especial de versificación, hemos ido recogiendo algunas composiciones populares de varias clases que no juzgamos indignas de ser coleccionadas. No todas emplean la forma local de la lengua gallego-portuguesa: como suele suceder en semejantes casos, algunas usan en todo ó en parte de la lengua nacional.

Los herederos del nombre, y hasta cierto punto descendientes de los antiguos *Callaicos*, conservan tradiciones de fisonomía céltica, que indica M., tales como la creencia en las almas errantes y en la muerte próxima comunicada por el aspecto de un difunto, etc. Acaso entre ellas pueda contarse la particular afición al instrumento músico que la lengua castellana designa con el nombre del mismo pueblo (gaita gallega); mas por lo que toca á la poesía popular cantada no hallamos por nuestra parte huella segura de tradición primitiva. Y si bien esta poesía ofrece algún género especial ó ca-

---

(1) M.=D. Manuel Murguía en su erudita *Historia de Galicia*, Lugo, 1866, I, 218, ss, 577 ss.—M.ª=Noticias y poesías que nos ha comunicado el mismo Sr. Murguía.—S.=Poesías que nos ha comunicado D. Juan A. Saco Arce, Pbro., ventajosamente conocido por su *Gramática de la lengua gallega*.—T.=Noticias y poesías (hemos debido suprimir no pocas) que nos dictó el joven gallego P. Taboada.—C =*Cantares gallegos* (coplas populares que les sirven de tema) de D.ª Rosalía Castro de Murguía.—G. =Germond y Helferich, *Aperçu de l'hist. des langues neolat. en Espagne*.—B. y P =Los maestros de música Barbieri y Piquer.—Creemos inéditas las poesías señaladas con M.ª S. T. B. P. y X (éstas de vario origen).—Al catedrático de nuestra facultad de Ciencias, á la vez que bibliófilo, D. J. R. de Luanco, debimos el conocimiento de la obra de Murguía y algunas poesías semi-populares.

racterístico, el que está ahora más en boga le es común con otras provincias de España, donde, no menos que en Portugal y en Galicia, sigue todavía dando nuevos retoños. Por él comenzaremos nuestro estudio.

Coplas. Aunque en Galicia se da este nombre (su forma castiza es *copras)* á toda poesía popular, llámanse así especialmente, como también en Castilla, las cuartetas sueltas, de versos generalmente octosílabos (1), libres los impares y asonantados ó aconsonantados el segundo y el cuarto. De este género hablaba ya el P. Sarmiento á mediados del siglo pasado en sus *Memorias*, 537, 98: «...en Portugal es tan natural la poesía de que se habla, que cada pastor es poeta y cada moza de cántaro poetisa. Esto, que es común en toda España, es más particular en Portugal y Galicia... Además de esto, en Galicia las mujeres no son sólo poetisas, sino también músicas naturales... En la mayor parte de las coplas hablan las mujeres con los hombres.» Aun en el día, según M., «no hay acto de la vida vulgar que no tenga sus coplas; las mujeres principalmente parecen haber inventado este medio de dar á conocer sus sentimientos.» T. nos dijo que coplas las compone todo el mundo, hasta los labradores, á diferencia de los versos (poesías que presumen de artísticas) «que quieren más inteligencia.»

Las coplas abrazan todo género de asuntos y no consienten una clasificación rigurosa: las distribuímos aproximativamente en religiosas, reflexivas, locales (las que se refieren á un hecho histórico, ó una costumbre ó preocupación del país), melancólicas, amatorias y satíricas ó joviales, dejando para el fin las que presentan un carácter más indeciso, las dobles y las de versos no octosílabos.

Entre las coplas castellanas y portuguesas que se han coleccionado, no todas, á nuestro ver, pueden ser llamadas poesía popular: algunas no son poesía y otras

(1) No creemos inoportuno recordar que nuestra métrica cuenta en los versos una sílaba más que la francesa.

no son realmente populares. No todas las gallegas que publicamos ó reproducimos merecen el primer nombre, pero todas ó casi todas pueden ser hijas de una inspiración popular genuina. Las hay muy bellas, algunas de una simplicidad de todo punto primitiva; la 23 nos parece sublime.

Además del nombre general de coplas se emplean otros, entre ellos el antiguo de *cantiga*. Las coplas satíricas se llaman también, según T., *tiradillas para escarnir* ó simplemente *tiradillas*.

Es común la denominación de *A-la-las*, derivada del estribillo que acompaña á menudo á las coplas. El uso de este estribillo fué recordado por el fecundo versificador Zernadas, cura de Fruime († 1777), muy buen gallego, pero por lo visto poco aficionado á las costumbres populares:

Porque de sus *talalás*
En el estribillo eterno
Parece que unos batanes
A coros estoy oyendo (1).

Por el contrario en nuestros días C., que está dotada de un vivo sentimiento de la poesía popular, llama á este estribillo

O dolce *a... la... lala*
Que lengua de amores fala (2).

Al enviarnos el núm. 15 B. le dió el nombre general de *muñeira* y el particular de *alborada*, lo cual significa que se canta con música de *muñeira*, y que se destina á ser cantado á la hora del alba.

Hay coplas que se llaman *de Nadal*, *de Añinovo* y *de Reys*. «Cántanlas, nos dice M*, los mozos de las aldeas

(1) Zernadas, *Rev. de Esp.*, núm. 111.

(2) Atestigua también este uso una «Letrilla (impresa) de los labradores gallegos á los regios desposorios de S. M. (Fernando VII con María Cristina, 1829) en las funciones de la M. N. y M. L. ciudad de Santiago con su acostumbrado *Ala, lala, lala, lala.—Ala, lala, lala, la!*» V. también nuestro núm. 65.

para sacar dinero ó cosa que lo valga: cada día son peores y menos fieles á la lengua del país.» Según T., son todavía populares en algunas ciudades y se dice comunmente: «Vamos á cantar ôs reys.» En los núms. 70 y 136 se halla esta expresión.

Tercetos. La poesía gallega tiene una clase de estancias que suele acompañarse con el pandero. Es la de tercetos de versos octosílabos, casi siempre libre el segundo y asonantados ó aconsonantados el primero y el tercero. Puede considerarse como una cuarteta en que los dos primeros versos se han concentrado en uno, el cual á lo menos forma las más veces sentido separado y á menudo se compone de una frase vocativa. Esta forma que no observamos en las demás poesías populares de España ni en la de Portugal (1), recuerda naturalmente el ternario céltico: pero se ha de notar que éste era monorrimo.

Ruadas. Fórmase á veces una serie de estos tercetos para acompañar el baile llamado *rua* ó *ruada* (2). Según T., este baile se llama también en algunos lugares *fuliada* y suele danzarse en una plaza ó era: un hombre canta y toca el pandero, mientras los demás hombres y las mujeres cantan y bailan, terminando con un sonido agudo y prolongado, llamado *atruxo* (3).

El ejemplo de *ruada* que da M. y que hemos creído oportuno reproducir, es una composición notable en su

---

(1) Hay alguna danza catalana y letrillas castellanas en que el tema es un terceto generalmente con las rimas *abb* (como nuestro núm. 112).—Los *stornelli* ó *sciuri* italianos ofrecen mucha semejanza con los tercetos gallegos, con la notable diferencia de que los versos son endecasílabos, si bien á menudo el primero se reduce á la invocación del nombre de una flor, v. g. *Fior di limone*.

(2) En unos villancicos cantados en el *Nacimento del Hospital de Santiago*, leemos: «Hoxe é gran festa, meniñas,— Hoxe é dia de ruar...;» «Vamonos xa pra aldea—Pois aqui n'é bon ruar...»

(3) Este grito recuerda naturalmente, como notamos ya en nuestros *Trov. en Esp.* y ha notado por su parte M., lo de «pubem Barbara nunc patriis *ululantem* carmina linguis, etc.» de Silio, pero no por esto creemos que haya derivación.

género y sumamente animada y característica. De su contexto se deduce que debió de ejecutarse en un lugar cerrado, acaso un huerto ó patio. T. nos dictó el comienzo de otra que no parece de igual metro:

Aquí mozas, aquí mozas,
Aquí todas, aquí todas,
Al rededor d'o pandeiro
. . . .
Lelele, lelele lelelele
Uh! Uh!

MUÑEIRAS. Esta es la forma castellana de la palabra gallega *muhiñeira*, derivada de *muhiño* (molino) y que significa *molinera* (1). Más bien que un género poético designa una clase de aires ó melodías que acompañan una danza de igual nombre. Todo, nos dijo T., se puede cantar como *muñeira* ó como *fandango*. Hay, sin embargo, un metro que corresponde á estas melodías, cuyo carácter esencial, según ha observado M., es la división de los versos en hemistiquios. Mas el tipo perfecto de esta clase de versificación existe cuando los versos son endecasílabos, de acento en la primera, cuarta y séptima sílabas, que es lo que alguna vez ha sido llamado *endecasílabo de gaita gallega* (2).

Este metro, ya en su forma más libre é irregular, ya en su forma perfecta, no es exclusiva, pero sí muy característica del pueblo gallego y se acomoda al instrumento musical favorito de este pueblo. Entre los refranes coleccionados por S. en su *Gramática* hay un número bastante crecido en versos de *muñeira*:

---

(1) Hay ó hubo un baile llamado *modiña portuguesa*. No es de creer que medie relación entre esta palabra y la *muhiñeira*.

(2) En un art. inserto en la *Revista histórica latina*, II; 182 ss. (V. *Romania*, 1875, p. 508) «Del decasílabo y endecasílabo anapésticos» (denominación que usamos en el mismo sentido en que se habla de trocaicos y jámbicos neo-latinos) tratamos de esta especie de versos y del dodecasílabo que se combina ventajosamente, ya con el decasílabo, ya con el endecasílabo anapésticos.

1 Alegria, alegrote,
Que anda o rabo d'o porco n-o pote.
2 Compra n-a casa e vende n-a feira.
3 Escudeiro mancebo,
Déitate tarde levántate cedo.
4 Fillos criados traballos dobrados.
5 Gracias á Dios que cocemos
Sete petadas e nove debemos (1).
6 Gracias á Dios y-âs nosas labores,
As nosas barrigas parecen tambores.
7 Home sentado non fai bon mandado.
8 Martes d'antroido cando has de vir?
Casquiñas d'ovos (casi) habés de ruxir.
9 Marzo marzola torbon é rayola (2).
10 Quen vende e mente a bolsa ll' o sente.
11 Salto d'un souto e métome en outro.
12 Ti que me levas y-eu que m'ajudo,
Vamo-los dos ô cabo d'o mundo.

Por unos versos de Zernadas (que nos ha comunicado S.) vemos que en el siglo pasado ya se consideraba como *aire antiguo* el metro de la muñeira (3):

. . . .

Minuet al aire antiguo.
Si en Compostela la noble y leal
Hoy ciñe Carlos su regio laurel
Lo hace en lugar de Jacob celestial,
Porque se sepa que un rey, como es él,
Debe á Santiago el imperio español, etc. (4).

---

(1) T., que nos dictó como *muñeiras* los 1, 5 y 8, decía en este verso: «Catorce panes e quince debemos.» En el segundo verso del 8 decía: «Cuncas y pratos habés de ruxir.»

(2) Es el refrán común á muchas lenguas contra la inconstancia del Marzo. Estos refranes suelen contener derivados depresivos del nombre del mismo mes: *marzola*, *marzan*, éste y otro gallego; *marzadas*, otro castellano; *marsot* y *marseja*, dos catalanes; *marsegia*, uno mentonés.

(3) «Carta-cuenta ó razón en suma de las festivas gozosas demostraciones con que la M. N. y M. E. ciudad de Santiago celebró la solemne aclamación de N. R. y S. D. Carlos III (1759).»

(4) Los modernos poetas gallegos no han fijado la atención, según parece, en el endecasílabo anapéstico y cuando tratan de imitar las *muñeiras* usan del decasílabo ya interciso (5+5), ya anapéstico (muy común en la poesía castellana). Este es el metro de una que pasa indebidamente por *muñeira* popular y que consta de varias estancias: «Una noite n-a eira d'o trigo, etc.»

Aunque la repetición de palabras y frases es distintivo común de la poesía popular, se observa de un modo especial en la mayor parte de *muñeiras*, cuya construcción ofrece una semejanza notable con las canciones de índole popular que llevan en el *Cancionero* del Vaticano el nombre de antiguos trovadores portugueses (1).

La inspiración de las muñeiras es bien poco elevada; pero por razón de la importancia relativa del género no hemos sido escrupulosos en la elección de ejemplos.

MAYOS. La personificación del mes de las flores que en otros puntos de España y en alguno del Sud de Francia era una *Maya*, en Galicia es un *Mayo*. Según T., los niños hacen una choza de retama y dentro se coloca uno que es el que canta; otros van al rededor y siguen el canto golpeando el suelo con estacas. «Los *Mayos*, nos dice M*, van decayendo. En mi niñez, y no soy muy viejo, los he visto en esta población que es la que guardaba mejor tales tradiciones. Un muchacho, cubierto de hinojo de pies á la cabeza, y coronado de rosas, era el *Mayo*. Este cantaba las coplas que otros muchachos iban acompañando con el siguiente estribillo:

Cantarei o mayo
E mais ben cantado.

ROMANCES. Si juzgamos por las muestras que hemos reunido, no abundan en Galicia; mas no por esto admitimos que haya en este pueblo una repugnancia inna-

---

(1) Compárense, por ejemplo, nuestros núms. 115-120 con la ya famosa *cantiga de amigo* del rey Diniz: «Ay frores! Ay frores do verde pyno! — Se sabedes novas do meu amigo... Ay frores! ay frores do verde ramo! — Se sabedes novas do meu amado.» Monaci *Canti ant. port.*, núm. 1. V. también II, III, V, VI, VIII y otras en el *Cancioneirinho* de Varnhagen. Fuera de Galicia hallamos con análoga construcción en Asturias: «Ay Juana, cuerpo garrido, etc.» (Quadrado, *Recuerdos y Bellezas de España*, Asturias y León, p. 237), cuyos versos son casi todos endecasílabos anapésticos, y el conocido «Cantan de Oliveros é cantan de Roldan,» que se lee en un documento apócrifo inserto en las *Grandezas de Avila* del P. Ariz.

ta hacia un género tan natural y difundido. Acaso se introdujeron ó se compusieron en Galicia en menor número que en Portugal y en Asturias; pero basta para explicar la actual carestía la decadencia del espíritu tradicional y la mayor afición á otros géneros más enlazados con la música y la danza. Igual escasez se nota (juzgando por lo que se ha publicado), no tan sólo en Aragón y en Valencia, sino también en Castilla y Andalucía, que tan fecundas fueron en romances.

Publicamos dos religiosos, dos novelescos, uno de costumbres, dos que se pueden llamar humorísticos y uno de carácter menos popular. Tenemos además noticia de los siguientes.

Coelho ha publicado (*Romania*, 1873, p. 270), á más de uno que corresponde á nuestro núm. 134, otro de *A Morte de Xesus:*

Juebes santo, juebes santo tres dias antes de Pascoa...

T. nos dictó estos versos que parecen principio de romance (castellano):

Santa Catalina hija de un rey moro
Matóla su padre con (una) espada de oro (1).

M. publicó notables fragmentos del romance de *Santa Irena* que dió ya á conocer Almeida-Garret, aunque no en su *Romanceiro*, y de que Th. Braga (2) *Rom. geral*, p. 123, ha dado versiones de Santarem (Iria a fidalga), de Covilhã (Santa Iria), del Minho (Santa Elena) y

---

(1) Sabido es que el asunto de Santa Catalina es favorito de la poesía popular. V., por ejemplo, Smith, *Romania*, 1875, p. 440. En Cataluña se conserva un romance vulgar castellano del mismo asunto que empieza: « Ahí arriba en estos mundos—Hay tierras muy regaladas.»

(2) Al citar las colecciones de este autor, más fieles y copiosas que la de Almeida-Garret, debemos advertir que estamos muy distantes de admitir ciertas ideas que con especial insistencia en ellas se exponen.

Canc. do archip. açoriano, p. 364, otra que lleva también el nombre de Santa Iria. De Santa Irena que se dice haber dado nombre á Santarem, hablan antiguos breviarios lusitanos (V. *Esp. sagr.*, XIV, 201 ss.). Aunque en la versión gallega se conserva más fielmente el nombre de la Santa, el romance es indudablemente de origen portugués. La versión de M. empieza:

Estando cosendo n-a miña almohada... (1)

El mismo M. trae una versión abreviada de la que Braga, *Rom. geral*, p. 146, *Arch. açor.*, p. 372, llama *Xácara d'o Cégo:*

Abrem os portiños ábreme o postigo.

Es un rapto, pero al revés de otras muchas canciones del mismo asunto, contra la voluntad de la robada. Esta alcanza la libertad en las versiones portuguesas; la gallega termina con la exclamación:

Adios miña casa! adios miña terra!
Adios miña nay! Ay meu beu que este boo pasar era!

T. nos dictó algunos versos estropeados de la Pastorina (Pastoriña) (2): Braga, *Rom. geral*, p. 173, *Arch. açor.*, p. 373:

Linda pastoriña ti que fas aqui
N-este monte roso de tanto peligro;
Te advierto, niña si quieres venir conmigo, etc.

Este romance que por su comienzo parece ha de ser una serrana al estilo antiguo, versa sobre el repugnante

(1) En la versión de Covilhã, Iria perdona á su matador; en las demás, inclusa la gallega, se le atribuye un lenguaje menos propio de una santa.

(2) La actual ortografía gallega, á ejemplo de la castellana, emplea *ñ* y *ll* en lugar de *nh* y *lh*, usadas por los provenzales y conservadas por los portugueses. La *h* de *unha* y sus compuestos indica pequeña aspiración para separar la *a* de la *n*. V. Saco, *Gramática*, p. 26. T. pronunciaba casi *unga*.

argumento de un recién venido que hace una apuesta contra la virtud de su hermana.

Finalmente M* nos ha remitido los siguientes versos de un romance de costumbres, únicos que recuerda, á pesar de haberlo visto impreso:

Elas eran tres comadres é de un barrio todas tres,
Fixeron una comida para ir a San Andres.
Una puso trinta ovos, otra puso vint'e seis...

Mientras están comiendo llegan los maridos y las apalean (1).

Advertiremos que los gallegos reivindican la propiedad del famoso romance ó cantar: *O figueral figuereido*, fundándose en algún resabio no portugués del lenguaje (*ninas* ó *niñas*, *lhorando*, *hombre, cerca*), en que *si el hecho fuese histórico* debiera haber acontecido en Galicia y no en Portugal, poblado entonces de moros, y en que el solar de los Figueroas se halla en Galicia y bien lejos del mediodía (2).

Cantarcillos. No hemos logrado ninguna oración infantil que se nos dice, y lo supondríamos aunque no se nos dijese, que existen en Galicia; pero sí algunos cantarcillos de otra clase. Los núms. 139 y 140 ofrecen una versificación muy libre como es común en esta clase de obrillas, que se recitan, sin embargo, con un movimiento rítmico muy decidido. M. da otro ejemplo de metro muy uniforme:

---

(1) En Cataluña hay un romance de igual asunto aunque de diferente asonante:

Las ninas son al forn a coure cocas finas
Qu' en volen fe' un diná quels seus marits no hi siguin
(Jalibert, curtet, curtet de la mala gelosía), etc.

(2) Estas razones aduce D. Teodosio Vesteiro que está publicando una *Galería de gallegos ilustres*.—Obsérvese que el cantar tiene una construcción simétrica que recuerda la que hemos notado en cantares portugueses y gallegos; pero esto no puede ilustrarnos acerca del lugar ni de la época de la composición.

Pico pico, mazarico
Quen che dou tamano bico? etc. (1).

Ensalmos. Damos tres muestras de este género, á veces poco accesible.

Diálogos. Aunque patrimonio de personas del pueblo y á menudo de campesinos, este género es más bien vulgar que verdaderamente popular.

«En las bodas de los campesinos, nos dice M*, suele presentarse una gran bolla ó torta de pan que se destina como premio al que mejor y más coplas cante, improvisadas unas, otras de las que ya andan entre la gente del campo. Boda en que no hay *regueifa* (así se llaman estas tortas) (2), es de las más pobres y de ellas se burla la musa popular.» (V. el núm. 19.) Las coplas improvisadas en las bodas, que reciben también el nombre de *regueifas*, consisten á menudo en un diálogo ó desafío, cuyos contendientes suelen ser un mozo y una moza. Estas improvisaciones tienen poco valor literario y «todo se cifra en la gracia y la facilidad de la improvisación.» Como suele suceder en casos análogos, los versos son prosaicos, pero la costumbre es poética.

En el ejemplo que publicamos puede observarse la frecuente repetición del último verso de una copla como primero de la del adversario: costumbre muy adecuada á la imprdvisación y que, según M., se observa también en las luchas poéticas de las cantadeiras, las cuales, por lo visto, son diferentes de las regueifas ó coplas cantadas en las bodas (3).

---

(1) Este cantarcillo se halla también, aunque menos extenso, en *Arch. açor.*, p. 180; en Castilla dicen también los niños: Pito, pito, colorito. Dónde vienes tan bonito?

(2) «López Tamarid en su *Compendio de algunos vocablos arábigos*, etc., dice que regaifa es voz árabe que significa torta.» M.—Engelmann, *Choix de mots esp. et port. dérivés de l'arabe*, pone: «*Reguifa*, árabe *Raguifa*, que P. de Alcalá traduce por *horonazo de güevos*, *oblada* y *torta*.»

(3) M. llama *Regueifa* á nuestro núm. 145, pero nos dice que suele darse á semejantes composiciones el nombre de *romance* á falta

VILLANCICOS. Estas composiciones, del género lírico (no hablamos de los romances narrativos referentes al mismo asunto), tan recomendables por su objeto y que tan poéticas costumbres recuerdan, son casi siempre semi-populares, es decir, debidas á letrados que se esfuerzan en hablar el lenguaje del pueblo (1). Así no es verdaderamente popular, á pesar de su aspecto rústico, el *Villancete pelo Natal* publicado por Varnhagen, *Trovas*, p. 360 (2), ni lo son, á pesar de su sencillez y gracia, los dos romancillos que damos por muestra, excepto la estancia final del primero que es un simple canto de cuna (3).

Si hubiésemos de creer á Terreros, *Paleografía española*, la música popular de Galicia (no menos que de Portugal) tendría lejana ascendencia, pues se hallaría «su aire y gusto» en las Cantigas de Alfonso. Como sea, las melodías publicadas por M. y otras recogidas por P., ofrecen un sabor particular, distinto del de las del mediodía de España. Algunos, según el mismo P., se asemejan á las de las montañas de Santander; una de ellas es cuasi igual á otra catalana. La de las *Regueifas* consiste en una cantinela muy poco variada y adecuada á la improvisación. Conocida es en toda España la animada *muñeira* con que se canta el número 116 y suponemos también los 114 y 115. La que nos

---

de otro mejor.—El mismo nos informa de que los aldeanos de Galicia tienen también sus representaciones dramáticas, en parte habladas, en parte mímicas.

(1) También puede componer poesía semi-popular un poeta iletrado, influído por modelos no populares: esto es común en Italia.

(2) Cuasi todos los versos de este villancete son endecasílabos anapésticos, ó bien de 12, ó bien de 6 ó 3 sílabas (quebrados de 12), es decir, que tienen el movimiento de *muñeira*.

(3) Un *villancico-muñeira* catalán: «Que li darem an-al noy de la mare» ha de provenir, en opinión nuestra, de un original gallego. Su música es muy semejante al de «Tanto bailé;» pero vemos que en Galicia sólo conocen su estribillo que suelen decir en castellano: «Tantarantan que los higos (ó las uvas) son verdes, Tantarantan que ya madurarán» El villancico ó á lo menos el estribillo es también conocido en Castilla.

cantó T. como aplicable á toda especie de versos, aun á los octosílabos, es asaz insignificante (1). El canto de *rua* que publica M. tiene mucha viveza y, como las *muñeiras*, la primera sílaba fuertemente acentuada.

M. habla con natural entusiasmo de las melodías gallegas y algunas, en efecto, son muy bellas. Este sentimiento es común á cuantos estudian los cantos populares con disposiciones estéticas. Aunque en estos cantos son en cierta manera indivisibles la letra y la melodía, la primera no siempre ofrece cuanto se desea y á veces ofrece lo que no se quisiera; al paso que la melodía nos da un conjunto perfecto en su clase, sin elemento alguno que desagrade.

La variedad de instrumentos de música usados en Galicia atestigua la afición á este arte. C. describe el efecto de alguno de ellos:

Redoble das castañetas,
Xas-carrás-cas das conchiñas (2),
Xurre xurre das pandeiras,
Tambor do tamborilero,
Gaitiña, gaita gallega,
Xa non m' alegras dicendo:
Muhiñeira, muhiñeira.

Hay además las *ferriñas* (sonajas) y la flauta y la *sanfona* (viella) que en algunos casos se unen á la gaita para acompañar el baile llamado muñeira (3).

Si éste es el que conocemos y que suele representarse en la escena con el nombre de *gallegada*, es una danza decorosa, aunque muy alegre y animada y á la cual se da cierto carácter cómico. No la describe con este último carácter M. que habla del «vivo movimiento del galán» y

---

(1) Es bastante parecida al motivo del *Roberto*: «Oh fortune, à ton caprice,» despojado de su energía. Se asemejaría más si se modificase este motivo para aplicarlo á endecasílabos anapesticos, como el siguiente: «Oh ma fortune que soit ton caprice ..»

(2) Conchas naturales, sin duda modelo de las castañetas, llamadas también en gallego (como en catalán) *castañolas*.

(3) A veces debe de acompañarla el tamboril, conforme indica el estribillo: «Tantarantan.»

de «la modestia y pudorosa parsimonia de las mujeres.»

Recordando estos usos, el traje provincial que, al parecer, no ha sido aún sustituído por la fea uniformidad moderna, las dos especies poéticas características del terceto y de la muñeira, la índole de varias melodías, el contenido de algunas coplas y las tradiciones y costumbres que se han conservado, puede decirse que Galicia posee una poesía nacional. Aunque sabemos cuán aventurado es atribuir este título á composiciones que expresan sentimientos comunes á todos los pueblos y que pueden haber nacido en un país extraño (1), el conjunto de las obras poéticas que conocemos corresponde á la idea que generalmente se tiene del pueblo gallego: algo muelle, pero apacible y bondadoso, sin que deje de ofrecer, acaso más de lo que se creyera, propensiones satíricas.

COPLAS (2).

1 C.
Nosa señora d'a Barca
Ten o tellado de pedra;
Ben o pudera ter d'ouro
Miña Virxe si quixera.

2 S.
Miña Virxên d'Aguas Santas
Ten as culleres n-a fonte
Para beber os romeiros
Que vèn cansados d'o monte.

3 C.
Miña Santa Margarida,
Miña Margarida Santa,
Tendes a casa n-o monte
Donde o paxariño canta.

4 T.
Non cantés cantigas (3) locas
Porque é muito pecado;
Cantá [boas] cantiguiñas
A Cristo Crucificado.

---

(1) Por su vecindad y parentesco con Portugal y por la estancia de muchos de ellos en Madrid y Andalucía, los gallegos han tomado naturalmente poesías de estos países, pero esto no significa que á su vez no hayan podido comunicarlas.

(2) Indicamos con letra *cursiva ó bastardilla* lo que nos ha parecido exclusivamente castellano en algunas poesías en que domina el gallego, y lo que es gallego en las principalmente castellanas; señalando las últimas por la abreviatura (cast.).

(3) Los gallegos que tienen una tintura de lengua castellana, suelen convertir la gutural suave en aspirada; así se cuenta de unos que querían ocultar su naturaleza y que la descubrieron, respondiendo á un ¿quién vive? *Unjaros* en vez de *Ungaros*. T. decía constantemente *cantija*, *pelijro*, etc., por *cantiga*, *peligro*, etc.—En cuanto á la acentuación, T. hacía llana y no esdrújula la palabra

5 S.
Anque tocan as campanas
Non tocan po-los que morren;
Tocan po-los que estan vivos
Para que d'eles s'acorden.

6 S. (1).
O secreto d'o teu peito
Non contes ô teu amigo;
A amistá logo s'acaba
Y-él che sirve de testigo.

7 S.
Mota bonita n-o mundo
Non habia de nacer,
Porque fai com' a mazá:
Todo-la queren comer.

8 T.
Vamos indo, vamos indo
Para servicio d'o rey;
Os ricos quedan n-a terra
E y-eu (2) que so pobre irey.

9 M. (3).
A Virxen de Cerca vaise,
O cabildo vay con ela;
Panadeiriñas d'a praza
Vinde á despedirvos d'ela.

10 T (4).
O portugues rebeludo,
Criado de mala ley,
Que che costaba en decir
Velay vên o noso rey?

11 M.
Uns corren para Castilla,
Outros corren para Cais,
E solo Dios é quen sabe
En donde a fortuna está.

12 M. (5).
A Castilla van os homes,
A Castilla por ganar;
Castilla queda n a terra
Para quen quer traballar.

13 T. (6).
En Alba hay boas mozas,
En Campaño a fror d'elas,
En Leres o refaixallo,
En San Vecente son belas.

14 T.
Pontevedra é boa villa
Da de beber á quen pasa;
A Fonte de Ferreria,
San Bartolomé á prasa.

---

cantiga, y aunque se nos dice que hay aldeanos que dicen *cántiga*, será por influencia erudita y reciente, pues creemos con Vignau (*Rev. de Arch.*) que si el pueblo hubiese recibido la voz *cántica*, la hubiera contraído.

(1) «El secreto de tu pecho—No se lo dés á un amigo,—Que si la amistad quebrare—Te ha de servir de testigo» Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares*, p. 208. Variantes en E. Lafuente Alcántara, *Canc. popul.* II, *Coplas*, p. 33, nota, y otra muy parecida en la misma página.

(2) Esta *y* antes de vocal es muchas veces simplemente eufónica.

(3) Se refiere á la traslación de la imagen de la Virgen de Cerca á San Agustín, donde después ha celebrado sus funciones religiosas el Concejo de Santiago. M.

(4) Se refiere, según parece, á la separación de Portugal. Es singular que, según T., se canta en son de fandango portugués.

(5) En Castilla se canta: «A las Indias van los hombres—A las Indias por ganar—Las Indias aquí las tienen—Si quisieran trabajar.»

(6) Según T., los cuatro pueblos que se nombran pertenecen á un mismo concejo.— El tema se presta á variantes Así en Asturias hallamos la copla citada por Jovellanos: «En Cangas hay bones moces—En Aviles la flor d'elles—En Luanco mielgues curades—

15 B. (1).
Vexo á Vigo, vexo á Vigo,
Tamen vexo á Compostela;
Vexo o Ponte de San Payo
Camiño de miña terra.

16 C.
Castellanos de Castilla,
Tratade ben os gallegos;
Cando van, van como rosas,
Cando vèn, vèn como negros.

17 T.
Si che vas á San Benito
Non vayas ô dè Paredes,
Que tamen San Benito hay
N-ese convento de Leres.

18 M.
Os soldados vanse, vanse,
Vanse po Cudeiro arriba;
As rapaciñas d'Orense
Choran que cortan a vida.

19 M*.
A regueifa esta n-a mesa,
Feita de pan de centeo;
A muhiño qu'a moheu
Non tiña capa nin veo.

20 T.
Fuliada d'esta noche
Mañana será sonada;
Qu'ela sea o que non sea,
Sempre será fuliada.

21 M. (2).
Cando o rio fosse enriba
E os carballos deren uvas,
Han de ser homes de ben
Os homes de barbas rubias.

22 T. (Cast.) (3).
Válgame Dios como canta
La serenita del mar,
Que los navíos dan vuelta
Para la sentir cantar.

23 S.
Quen me dera dar un ay
Que s'oira alá enriba,
Que dixera miña nay
«Aquela é miña filla.»

24 M. (Cast.) (4).
Yo quisiera tener madre
Aunque fuese de una *silva*,
Que aunque la *silva* picase
Siempre era la madre mía.

25 M. (5).
Non me prendas, silva verde,
Que n'estou n-a miña terra;
Nunca silva me picou,
Que non me vingase d'ela.

Y en Xixon paraxismeres.» — Algo semejante en Andalucía: «A Roma se va por bulas—Por tabaco á Gibraltar», etc. Fernán, página 376. V también Lafuente, p. 401 y 423: En Cabanda venden cocios,—En Alcorisa pucheros, etc.

(1) Var. X «Vexo Vigo, vexo Cangas,—Tamen vexo Redondela.» Así debe decir según M*.

(2) En Cataluña es el pelo rojo el de mala fama: «Home roig y gos pelut,—Primé mort que conegut.»

(3) «A Sereia quando canta — Canta no pégo do mar; — Tanto navio se perde — Oh que tao dolce cantar!» *Arch. açor.*, p. 5.

(4) Aunque el lenguaje es castellano, se da á la palabra *silva* el sentido gallego de *zarza*.—«Ai quem me dera ter mae—Inda que fosse una *silva* —Inda que ella me arranhasse — Sempre eu era sua filla.» Braga, *Canc. pop.*, p. 106.

(5) «Silva verde nao me prendas — Olha que nao me seguras...;» «Una silva me prendeu...;» «A silva que me prendeu ..;» «Ha silvas que dan amores ..» Braga, *Canc. pop.*, 44 y 45. Se ve que esta palabra se toma en sentido metafórico.

26 M. (1).
Arriméme á un pino verde
Por ver si me consolaba;
O pino como era verde,
De verme chorar choraba.

27 T. (2).
Alto pino, alto pino
Qu'ò ceo chegou a rama;
Non me derrames o pino
Que me derramas a alma.

28 M. (3).
Soïdades danme os campos,
As viñas, as vendimiadas
Y os paxariños cantando
N-as tardes é madrugadas.

29 G.-C.
Airiños, airiños, aires,
Airiños d'a miña terra;
Airiños, airiños, aires,
Airiños, levaime a ela.

30 C.-S.
Adios rios, adios fontes,
Adios regatos pequeños,
Adios vista (4) d'os meus ollos,
Non sei cando nos veremos.

31 C.
Hora, meu meniño, hora
Quen vos ha de dar a teta,
Si tua nay vai ô muhiño
E teu pay á leña seca?

32 T.
A subi-la é á baixá-la
A costa de Carracedo,
A subi-la é á baixá-la
Perdei a cinta d'o pelo.

33 S.
Agora que m'eu hei d'ir
As pedriñas choraran:
Chorai, pedriñas, anoite
Que me vou po-la mañan.

34 S.
Salvaterra non ten augua,
Se non ten eu ll'a darei;
Co'a augua d'os meus ollos
Salvaterra regarei.

35 C.-M. (5).
Qu'a rula que vïudou
Xurou de non ser casada,
Nin pousar en ramo verde,
Nin beber d'augua crara.

36 M. (6).
Na alma se me clavou
A rais d'o teu querere;
Mentras n-o mundo vivere
Outro amor non hey de tere.

37 M. (7).
Adios non, si non m'o digas
Qu'é che palabra muy triste;
Entre dos que ben se queren
Costa caro despedirse.

---

(1) Versión castellana casi literal en Lafuente, p. 283.

(2) Variante de los dos últimos versos M*: «Debaixo d'o alto pino—Tiña meu amor a cama.»

(3) Los portugueses tienen la palabra *saudades* (*soledades* cast.; *anyoransa*, *anyorament* junto con *anyorar* y *anyorarse* cat., en ciertos casos *regret* fr. y *desiderium* lat). De esta palabra han usado y abusado los poetas portugueses modernos. La forma gallega *soidade* se halla ya en el rey Deniz.

(4) Var. S. «fonte.» Acaso dijo «lume.»

(5) Var. M. « A rula... de y-augua. »

(6) Esta *e* es paragógica (V. Saco, *Gramática*, p. 20 y 21) y exigida por la música: por esto resultan tres consonantes seguidos. «Hasta el alma me ha llegado—La raíz de tu querer.—Si no es verdad lo que digo—Mala *puñalá* me den.» Lafuente, p. 143.—M. da esta copla y la siguiente como muestras de Ala-las.

(7) « Nunca me digas adiós,—que es una palabra triste ;—Corazones que se aman —Nunca deben despedirse. » Lafuente, p. 689.

38 M.
Si ti me tiberas ley
Eu che tibera cariño;
Escribirache unha carta
N-as alas d'un paxariño (1).

39 S. (2).
Anque me vou, non me vou,
Anque me vou, non m'olvido;
Anque me marcho c'o corpo
Non me marcho c'o sentido.

40 C.
Mais o que ben quixo un dia
Se á querer tèn aficion
Sempre lle queda una mágoa
Dentro d'o seu corazon.

41 M.
Augua d'o Pilar de Cruña,
Augua d'o lindo beber,
Quen amores tén ô lonxe
Ma lle valera non ter.

42 C.-M. (3).
Cantan os galos pr'o dia,
Erguete, meu ben, é vaite;
¿Como m'hei d'ir, queridiña,
Como m'hei d'ir e deixarte?

43 T.
Cantá, mininas, cantá
Si po-lo voso gusto é;
Todas as herbiñas cheiran
Donde vos ponés os pes.

44 T. (4).
As estrellas menudiñas
Traen o tempo composto,
Contigo, mina miniña
Nunca logrei ningun gusto [gosto? gozo?

45 S. (5).
Ehi tês ó meu corazon,
As chaves par'o abrir;
Non eu tengo mais que darche
Ni ti mais que me pedir.

46 C.
Ahi tès o meu corazon,
Si o queres matar ben podes;
Pero como estas ti dentro
Tamen si o matas morres.

47 T.
O meu amor qu'ha de ser
Quedou de vîr aqui oxe;
Se ha de vîr inda non tarde
Que ten o camiño lonxe.

48 T.
Adios, miña miniña,
A çhorar mullei un pano;
Non pensei que namorar
Costase tanto traballo.

49 T. (6).
Eu tirei una laranxa
De Martin á Portonovo;
Dentro d'aquela laranxa
Iba o meu corazon todo.

---

(1) Esto recuerda las aves mensajeras de otras poesías populares.

(2) «Aunque me voy, no me voy,—Aunque me voy, no me ausento,—Aunque me voy de palabra—No me voy de pensamiento.» Lafuente, p. 188.

(3) Nicomedes Pastor Díaz publicó ya esta copla en su novela *Una cita*. Como obra literaria es en miniatura una *alba* del género provenzal, pero preferimos acordarnos de la despedida de *Julieta y Romeo*.

(4) «As estrelhas pequeniñas—Facem o céo bem composto—Asim sao os signaes pretos—Meniña, nesse teu rosto.» Braga. *C. p.*, p. 79.

(5) *Ehi* y *Ahi* de la siguiente copla son una variedad dialectal; V. Saco, *Gramática*, p. 232.—«Nao tenho mais que te dar—Nem tu mais que me pedir—Dar-te-hei meu coraçao—E a chave para o abrir.» Braga, *C. p.*, p. 90.

(6) «Toma, niña, esta naranja—Te la doy porque te quiero—No la partas con cuchillo—Que va mi corazón dentro.» Lafuente, p. 108.

50 T.
Adios, miña miniña,
Adios, meu si e meu non,
Regalo de miña vida,
Prenda d'o meu corazon.

51 C. (1).
Si o mar tibera barandas
Forate ver ô Brasil,
Mais o mar non ten barandas,
Amor meu, por dond' hei d'ir?

52 P. (Cast.) (2).
A tu puerta estamos cuatro,
Todos cuatro te queremos;
Mira, niña, en cual *escolles*,
Los demai *caricaremos*.

53 T.
A perdiz anda n-o monte
O perdigon n-o collado,
A perdiz anda dicendo:
«Ven acá, meu namorado.»

54 T.
Debaixo de l'escaleira
D'o senor Gobernador
Hay unha parra con uvas
Quen será o vendimiador?

55 M.
Falando c'unha meniña
Esmortecido quedei;
Acoleime n-a sua casa
E co'a meniña casei.

56 T. (3).
Muito quero a San Francisco
Porque leva unha corona;
Muito mais che quero a ti
Porque che chamas Ramona.

57 S. (4).
O anillo que ti me deches
Era de vidro, e crebou;
Tan mala guia ti leves
Como o anillo levou.

58 S. (5).
Quen tèn os fillos pequenos
Nunca deixa de cantar;
Quen tèn seu amor n-a guerra
Nunca deixa de chorar.

59 T.
Péitate (Peita?) o cabello, mi-
E non seas pigriseira, [niña,
Que o cabello é a gala
D'unha miniña solteira.

60 G.
Non hay cantiga n-o mundo
Que non tiña seu refran;
Nunca ninguen faga conta
Senon d'o quo tènn-a man.

61 S.
Sirvir ô rey, queridiña,
Sirvir ô rey, gran regalo!
Sirvir ô rey, queridiña,
Nin d'á pe nin d'á cabalo.

---

(1) Casi literal en Braga, *C. p.*, p. 138. Sin duda alguna de origen portugués.

(2) «A tu puerta estamos cuatro,—Todos cuatro te queremos,—Escoge tú de los cuatro—Y la demás buscaremos.» Fernán, p. 296. —Según M*, la palabra *caricaremos* no es gallega; acaso dijo *carrexaremos*.

(3) «Mucho quiero á San Francisco—Porque tiene cinco llagas;—Mucho más te quiero á tí,—Porque Francisca te llamas.» Fernán, p. 252. La misma y otras parecidas en Lafuente, p 122

(4) «O anel que tu me deste—Era de vidro y quebrou—O amor que tu me tinhas—Era pouco e acabou.» Braga, *C. p.*, p. 131. Con el final de esta copla portuguesa tienen semejanza los dos primeros versos de una de Lafuente, p. 321. «El amor que te tenía—Era poco y se me fué...»

(5) «Quem tiver filhos pequenos—Por força ha de cantar;—Quantas veces as maes cantam—Con vontade de chorar.» Braga, *C. p.*, p. 134.

62 T.
Eu m'amorei d'un soldado
Por un pan de municion;
O pan xa se va acabando,
Non quero soldado, non.

63 X.
Marruxiña, tu refaixo
Por vida de San Piriño,
Non *lo* botes amarillo,
Bota*lo* coloradiño.

64 C.
Con esta miña gaitiña
As nenas hei d'enganar,
Non sean elas toliñas,
Non vengan ô meu cantar.

65 M.
O canto d'o galleguiño
É canto que nunca acaba,
Qu'empeza con talalila
Y acaba con talalala.

66 S.
Mariquiña d'a forneira
Tua nai onte coceu;
Dame un anaco de bola
Po-la nai que te pareu.

67 S. (1).
Todos me din que che deixe
Que m'has de dar mala vida;
¿Onde iras, boi, que non ares
Sinon à cortaduria?

68 S.
A muller d'o meu hirman
Chámame cara lavada;
Pasa a y-augua po-la porta,
Lávate, miña cuñada.

69 S.
Se non foran as vixigas,
Señor San Bartolomé,
Se non foran as vixigas
Que bunitiña era eu!

70 T. (2).
A tua porta, miniña,
Vouche á cantar os Reis:
O carabel tèn deu follas,
E a rosa dezaseis.

71 T.
Botey as redes ô mar
Para cullir unha boga;
Cullin a cabeza d'unha
Para dar á miña sogra.

72 T. (3).
Velay vèn o touro bravo,
Velay vèn po-lo terreiro;
O aire levoule a capa
E o vendabal o sombreiro.

73 T.
Toma, cego, a limosna
E no me tomes a mans.
Perdone, miña señora,
Pensei que todo era pan.

74 T.
Noite boa, noite boa
Pa ser noite diferente
Doume o meu pay una tunda,
Levei-n-a caladamente.

75 T.
Miña sogra morreu onte,
Deixoume o pote á ferrer;
Déixame comer o caldo
Que tamen hei de morrer.

---

(1) «Adonde irás, buey, que no ares!» es refrán castellano. «Onde iras, boi, que non ares! A cortaduria.» Saco, *Gramática*, p. 275.

(2) «O cravo tem vinte folhas — A rosa tem vinte uma — Mas o cravo anda em demanda — Por a rosa ter mas uma.» Braga, *C. p*, p. 63.

(3) T. sospechaba que esta copla era portuguesa y pronunciaba en ella las *o* como *u*, lo cual hizo rarísimas veces en las otras.

76 T.
Indo para Santiago
Doy [unha] volta ô capote;
Acordome miña sogra,
Amai as popas ô pote.

77 T.
Non as quero, non as quero
Castañas d'o teu majusto;
Lévoas n-a faltriqueira
Para comer á meu gusto.

78 T. (1).
O meu hirman está en Cades
E mandoume unha navalla
E o letreiro que decia:.
«Se queres comer traballa.»

79 T.
Bota leña n-este lume
— É verde e non quere arder.
A muller de ruin home
Meis lle valera morrer.

80 F.
Eu me casei por un año
Para ver a vida qu'era;
O año vai acabando,
Solteriña quen me dera!

81 T.
Unha vella è un candil
Son dos demoños n-a casa,
La vella riñe que riñe
O candil queima a grasa.

82 M.
Agora xa non se usa
Pedir a filla ô seu pay;
Se non entrar po-la porta:
Eh meu sogro, como vay?

83 T.
Esta noite ha de chover
Que leva cerco a luna;
Quera Dios non chovan palos
En las costillas d'alguna.

85 T.
Unha vella é mais ben vella,
Mais vella qu'o meu chapeu,
Tratáronlle casamento,
Levou as manos ô ceu.

86 T.
As miniñas de Parada
Non tên nada n-as orellas;
Cando vén o dia santo
Ponen cagadas d'ovellas.

87 (Cast) T.
Madre, vengo de Madril
De ver un rico fandango;
A la *porta* de l'Audencia
Alli lo quedan bailando.

88 T.
A miña moller morreu,
Enterrei-n-a n-o palleiro;
Deixeille un brazo fora
Para tocar o pandeiro.

89 T.
San Antonio e mais a coixa
Iban por un carreiriño,
E a coixa iba dicendo:
Dame un netiño de viño.

90 T.
Non quero home pequeno,
Que a miña ha de valer
Que me parece n-a casa
A basoira de barrer.

91 S.
Eu ben vin a morte negra
Comendo un racimo d'uvas;
Vaite d'aqui, morte negra
Desamparo d'as viudas.

92 T. (2).
Se ouver algun valenton
Qu'en la calle s'atrevese,
Xa pode traer consigo
O cura qui o confese.

---

(1) « Mi marido fué á las Indias—Y me trajo una navaja—Con un letrero que dice: —Si quieres comer trabaja.» Fernán, p. 354. Lafuente, p 370.

(2) Esta copla parece más propia de andaluces que de gallegos, cuyo defecto no es la fanfarronería.

93 T. (Cast.) (1).
Dama qu'estas á la sala
Oxe non sales *á fora*,
Se has de salir ó *non*,
Mándalo decir en copla.

94 T.
Nos d'acá é vos d'alá
Somos tantos coma vos;
Nos comemos o carnero
E os cornos son para vos.

95 S. (2).
Nos d'acá é vos d'alá
Somos tantos coma vos;
Temo-lo rio pro medio
Murriñas sode-los vos.

96 T.
Xa non podo cantar mais
Que se m'acaba a gracia;
Esta poquiña que teño
A levo pra miña casa.
Xa non podo cantar mais
Que se m'acaba a fala
Que augua de fonteiriña
Fai a fala [mui] privada.

97 T.
Este pandeiro que toco
É de pelleixo d'ovella;
Inda onte comei herba
E oxe toca que rabea.
Este pandeiro que toco,
Este que teño n-a man
Este pandeiro que toco
É de pelleixo de can.

98 T.
Mina nay doume unha tunda
Co'aro d'unha pineira,
Mina nay, tena vergonza
Que vên a gente de feira.
Miña nay doume unha tunda
Co'aro d'unha camisa,
Miña nay, teña vergonza
Que vên a gente de misa.

99 T. (Cast.)
Si te vas á los Madriles
Ten cuidado con los gatos;
Mira que cogen la carne
Antes de ponerla al plato.
Si te vas á los Madriles
Repara en un *caminiño*
Que hay un can como un *demo-*
Ficado en un *barraquiño.* [*ño*

100 T.
Oxe luns, mañana martes
Corta feira logo vèn;
De mañana en outo dias
E a semana que ven.
Cando ha de ser domingo,
Domingo cando ha de ser,
Cando ha de ser domingo,
Miniña, para te vèr.

101 G. (3).
Por amor de voso galo
Traidora, mala veciña,
Por amor de voso galo
Perdei a miña galiña.
Per amor de vosa lengoa,
(Malo rayo ve la (vo la) fenda)
Por amor de vosa lengoa
Perdei a miña facenda.

102 C.
Como chove menudiño,
Como menudiño chove,
Como chove menudiño,
Po-la banda de Laiño,
Po-la banda de Lestrobe.

---

(1) Esta copla tiene respuesta que no recordó T.

(2) Esta copla y la anterior, aunque nos han llegado de tan diverso origen, se ve que se corresponden.

(3) Los eruditos editores de esta copla suponen, no sabemos si con bastante fundamento, que alude al olvido de la lengua gallega y dominio de la castellana.

103 M.
Pobres vaquiñas miñas,
S'o meu cuidado
Como pesa n-a y-alma
Pesa u-o carro.

104 T.
Si vas a Santiago
Cómprame un Santiaguiño,
Non m'o compres grande,
Compram'o pequeniño.

105 C.
San Antonio bendito,
Dademe un home
Anque me mate,
Anque m'esfolle.

106 C.
Sempre malla que che malla,
Enchendo a cunca.
E qu'é o demo traballa,
Acabará tarde o nunca.

107 X.
Morre o tangeiro,
Deixelo morrer,
Qu'outro tangeiro novo
Ha de nacer.

Tercetos.

108 C.
Campanas de Bastabales,
Cando vos oyo tocar
Morrome de *soledades*.

109 M. (1).
Estrellita d'o luceiro,
Quen tén amores non dorme
Se non o sono primeiro.

110 T.
Rabo de sardina crua,
Tanto se me da por ti,
Como po-los cans de rua.

111 M.
Elas de Laiño son,
Collen o junco n-as breñas,
Van á vender ô Padron.

112 C. (2).
Anque che son d'a montaña,
Anque che son montañera,
Anque che son non me pesa.

113 T.
Ladran os cans, gente ven,
Son os de noite pasada,
Quedano de vir e vên.

Ruada.

114 M. (3).
Veña o pandeiro á ruar,
Qu'estas son as mazarrocas
Qu'hoxe teño de fiar.

—

O pandeiro toca ben,
As ferrinas fanlle o son;
Vivan os qu'amores tên!

—

Vivan as mozas gallegas,
Vivan as bonitas mozas
Y os galans d'a nosa terra.

—

Mociñas, á bailar todas:
Mociños, arriba, arriba!
Ti tamen, meu Furabolos.

—

(1) «A ribeira cuando corre—No meio faz a zoada;—Quem tem amores non dorme—O somno da madrugada.» *Arch. açor.* p. 71.

(2) Che (te) se usa á menudo y sin necesidad gramatical y como fórmula de benevolencia. V. Saco, *Gramática*, p. 165.

(3) Es decir: no es hora todavía de dar el grito ó atruxo.

Non t'asañes, non, rapaz,
Qu'as nenas son para ver,
Os galans para mirar.

—

Cada un é pr'o que é:
O pan está pr'a foucina;
Antoniño, saca o pe.

—

A ruada vaise armando;
Tira, Pepe, ese candil,
Qu'estan á porta chamando.

—

Viran chuscos (Dio-lo queira)
Pro ese chama n-o quinteiro
Y os chuscos vèn po-la eira.

—

Veña por onde quixer;
Toca, panderiño, toca,
Mas que ch'o coiro rabée.

—

Estira a cofia, Maruxa,
Dobra as mangas d'a camisa
E qu'o denguiño se luza.

—

Ines, acude ô mantelo,
Puntéa ben, que ti ben sabes,
Dalle o brazo e junta os dedos.

—

Entra meigo, non atruxes,
Garda, Xan, as castañetas
E contame ond'oxe fuches.

Muñeiras.

115 B. (1).

Cando te vexo n-a beira d'o rio
Queda o meu corpo tembrando de frio,
Cando te vexo d'o monte n'altura
A todo o mon corpo lle da calentura.

116 S. (2).

Tanto bailei co'a ama d'o cura,
Tanto bailei que me deu calentura;
Tanto bailei que nunca bailara,
Tanto bailei que me namoricara.

117 X. (Cast.) (3).

Tanto bailé á la puerta del cura,
Tanto bailé que me dió calentura;

---

(1) El Sr. B. llama á esta «verdadera muñeira» en oposición á la copla núm. 15. Por todos estilos nos parece, en efecto, el tipo del género (desearíamos que este tipo fuese más ideal). Hasta el dodecasílabo que sigue á los tres endecasílabos puede decirse que completa el período musical, moderando el vivo movimiento de los versos anteriores.

(2) Esta muñeira «harto picaresca» según dice con razón S., nos parece menos primitiva que la anterior é imitación suya. Var. de los dos últimos versos (M*): «Tanto bailei e tanto bailei —E tanto bailei que me namoriquei.»

(3) Esta muñeira castellana es una especie de traducción libre y decorosa de la anterior.

Tanto bailé á la puerta del horno,
Tanto bailé que me dieron un bollo.

118 M*. T.

Vállate Dios aquela qu'é vella,
Quer que lle fagan a cama de pedra;
Vállate Dios aquela qu'é moza,
Quer que lle fagan a cama de folla.

119 M*. (1).

Manga rachada foi á Castilla
E n-o camino topou unha filla;
Toda vestida de seda labrada
Porque era filla de Manga rachada.

120 G. M. (2).

Isca d'ahi galiña maldita,
Isca d'ahi non me mate-la pita;
Isca d'ahi galiña ladrona,
Isca d'ahi pra cas de tua dona.

121 C.

As de cantar que ch'ei de dar zonchos,
As de cantar que ch'ei de dar moitos.

122 T.

Pepa, Repeta camnisa lavada (?)
Foy a muhino lambé-la forcada.

123 T.

Birbirinchin d'o beira d'o mar
Dille a teu pay que non podes andar.
Larilari, laralari, lari.

124 G.

Tantarantan por onde van a Noya
Tantarantan po-la Corredoyra.
Tantarantan!

---

(1) El primer verso está compuesto de dos hemistiquios de cinco sílabas.

(2) Sólo el segundo verso es endecasílabo; pero los demás pueden sonar en el canto como tales dando el valor de dos tiempos á la última sílaba del primer hemistiquio. Así se hace en algún caso análogo de la poesía popular catalana.

125 T. (Cast.) (1).

Al pasar la barca me dijo el barquero:
Moza bonita no paga dinero;
Al pasar la barca me dijo *Farruco*:
Moza bonita no paga trabuco.

126 T. (2).

Cabaleiro que vas de cabalo
Malo fogo te salte n-o rabo,
Tres de riba, tres de baixo
Inda cais d'o cabalo abaixo.

127 T. (3).

Lagartiño vai ô foradiño
Que ven tua nai co'a cunca de viño,
Lagartiño vai ô portelo
Que ven tua nai co'a cunca d'o grelo.

128 S. (4).

Fun ô muhiño d'o meu compadre
Fun po-lo vento vên po-lo aire.

129 C.

Miña santiña miña santasa,
Miña cariña de calabasa,
Ei d'emprestarvos os meus pendentes,
Ei d'emprestarvos o meu collar,
Ei d'emprestarvos, cara bonita,
Si me desprendes a puntear.

130 T. (5).

Eu teño un cansiño que se chama José
Que baila o fandango co'a punta d'o pe,
Eu teño un cansiño que se chama Laredo
Que baila o fandango co'a punta d'o dedo.

---

(1) Impares dodecasílabos.

(2) Los dos primeros y el último decasílabos.—Obsérvese que la palabra *rabo* se extiende por irrisión á los hombres en algunos modismos gallegos. V. Saco, *Gramática*, 220 y 221.

(3) Impares decasílabos, pares dodecasílabos si no se contrae *tua*.

(4) Esta muñeira y las que siguen están en hemistiquios de cinco.

(5) Dodecasílabos.

MAYO.

131 T. (1).

Este é o Mayo que Mahiño é,
Este é o Mayo que anda d'o pé.
O noso Mayo, anque pequeniño,
Da de comer á Virxen d'o Camiño.
Velay o Mayo *cargado de rosas*
Velay o Mayo *que las trae más hermosas.*
Angeles somos del cielo venimos,
Si nos dais licencia á la Reina le pedimos.
Angeles somos del cielo bajamos,
Si nos dais licencia á la Reina la cantamos.

ROMANCES.

132 T. (Cast.) (2).

Caminando va José, caminando va María,
Caminan para Belén [para llegar con el día].
Cuando llegan á Belén toda la gente dormía.
Abre las puertas, portero, portero de portería,
Abre las puertas, portero, á José, *amais* á María.
—Estas puertas no se abren en cuanto no viene el día.
Cuando fué la media noche la Virgen parida *sia* (sic).
Con su niño en los brazos lloraba cuanto podía;
Echó mano á los cabellos á un lienzo que tenía
Lo puso en tres pedazos y al niño (le) envolvió María,
Vienen ángeles del cielo, ricos pañuelos traían.
[Los] unos eran de lana (lino?) otros de la lana fia,
Luego volvieron á ir cantando el Ave María.

133 T. (Cast.)

Era la hija de un rey moro que otra hija no tenía,
Rezaba cinco rosarios todos cinco era en un día.
Uno [era] por la mañana y [otros] dos al mediodía
Y dos en [la] media noche cuando su padre dormía.
Cuando rezaba el rosario vino la virgen María:
¿Qué haces aquí, [mi] devota, qué haces, devota mía?
—Estoy rezando el rosario que ofrecérvolo (sic) quería.
—Si [tú] quisieres ser monja [ser monja de monjería],
O quieres subir al cielo con tan buena compañía?

---

(1) Endecasílabos casi todos de acento en la séptima; menos el último y antepenúltimo que son dodecasílabos.

(2) Coelho l. c. publicó la versión gallega de este romance, más completa al principio, más truncada al fin.

—[Que] yo no quiero ser monja, (ni) tampoco de monjería,
Que quiero subir al cielo con tan buena compañía.

133 M*. (1).

Indou Doña Silvela por un corredor arriba,
Tocando n-unha vigüela n-a calle d-a Figuria.
[Acordou seu pae da cama con o estrondo que fazia:
Que tendes, Doña Silvana que tendes, a vida minha?]
—O Rey tiña ahi tres fillas, casadiñas con familia,
Eu por ser a mais bonita *aqui me hallo* rendida.
—Que che farei, mina filla, si pra ti no hay compañia?
—Esté calado, meu pay, qu'eu remedio lle pondria:
Chame o Conde d'Algalia casadiño con familia
Que matara y-a Condesa por casar co' sua filla.
[E manda chamar o Conde d'a sua parte e da filla].
Chamache o Rey de palacio no sey que che quereria.
—Que manda a su maxestá? que manda a ma señoría?
—Que matares a Condesa por casar con miña filla.
—Porque a hei de matar, triste, s'eu motivo ningun tiña?
—Presentarasm' a cabeza n-esta dourada vacia;
E se non m'a presentaras arrebatareiche a vida.
Tornou o Conde d'Algalia mais triste que d'a leyria (?)
Cerrou portas é ventanas cousa que nunca facia,
E mandou cubri-la mesa figurando que comia,
As bagoas que d'él caian por tod' a mesa corrian.
Baixouse doña Condesa á preguntarle que tiña:
Que ten o Conde d'Algalia? porque chora, miña almiña?
—Mandoume o Rey de palacio que che vos quitar' a vida
E que si non che quitaba qu'el me quitaria a miña.
Quérem'o Rey de palacio pra casar con sua filla.
Presentareille a cabeza n' esa maldita vacia.
—Non chore o Conde d'Algalia qu'eu remedio lle pondria.
Manda vir un cirujano que m'abra unha sangria
Que pouquiniño e pouco vaisem acabando a vida.
Déixame dar unha volta d'esta sala pra couciña
Despedirme d'os criados con quen eu m'adivertia:

(1) Almeida, II, 44, conde Janno; Braga, *Rom. geral*, p. 68; conde Alberto (Porto), p. 71; conde Alves (Beira Baixa); *Arch. açor.*, p. 259, conde Jano. No dudamos de que todas estas versiones (como también la catalana) provienen del conde Alarcos de Riaño. La tradición popular ha eliminado algunas frases de carácter juglaresco, pero, conforme notó Puymaigre con respecto á la versión arreglada por Almeida, ha olvidado pormenores interesantes. Llenamos algunos vacíos de la versión gallega con versos de la de Porto, conservando en ellos la ortografía portuguesa.

Déixame tamen pasear tod' esta miña casiña.
Dame o fillo mais vello [que o quero pentear] (1).
Traem' acá esoutro mais novo e dareille de mamar.
{Mama, mama, meu meniño] d'este leite d'amargura
Porque mañan d'estas horas veraisme n-a sepultura.
Estando e neno mamando xa començou de falar (2);
Toda a gente po-la calle xa s'empez'a alborotar.
Toc'a campana en palacio non sei ca la aberia
Que morreu Doña Silvela d'unha morte repentina.
{Morreu a filla do rey pela soberbia que tinha:]
Descasar a ben casados cousa que Dios non queria.

134 S. (3).

I.

Xeneroso capitan
Que vèn á esta guerra
Pra quintar os soldados
E levá-los á terra,
Cento leva quintados
Trinta voluntarios foron.
D'os quintados
Un muy triste vay á guerra.
— Porque vas triste, soldado,
Porque te vas triste á ela?
—Eu non vou por pai nin mai
Nin cormanciños que teña,
Vou por unha dama é doncella
Que levo medo que me morra.
—Sete anos te dou d'ausolto,
Que te volvas por' onda ela;
Os cabo d'os sete anos,
Que te botes â guerra.
—Volta, meu cabalo, volta,
Volta antes que se morra.

II.

Chegando á ver á capilla
De Rodomi
O cabalo se m'espanta;
Eu tamen m'espuliñei,

(1) La versión gallega decía únicamente «Peinarei-n-o.»

(2) Según es de ver, en esta versión, así como en la del *Arch. açor.*, por otra parte muy alterada, se halla, aunque incompleto en la nuestra, el pormenor del niño de teta que habla, que hubiera podido creerse intercalación de Almeida.

(3) La versificación está tan revuelta que no hemos podido escribir este romance en líneas largas.—En la poesía popular de la Península hallamos cuatro temas, más ó menos relacionados, expuestos en romances asonantados en *i*: 1.º la adúltera sorprendida; 2.º la adúltera que recibe á su esposo creyendo que es su cómplice; 3.º un caballero á quien se anuncia la muerte de su esposa ó de su dama; 4.º la dama ó esposa que habla al caballero desde el sepulcro. El 1.º en Durán núms. 1459, 1461; el 2.º aislado y completo en un romance catalán (creemos haber visto un canto italiano del mismo asunto y asonante); el 3.º aislado en el drama *Reinar después de la muerte* de Guevara, aplicado á Inés de Castro; el 2.º, 3.º y 4.º (abreviado el segundo), en Almeida, II, 123, Bernal Francez; *Rom. geral*, p. 34, Bernal Francez; *Arch. açor.*, p. 202 ss., Bernal y Pedro Françiolo. La composición que publicamos está formada del 4.º tema añadido á una parte del romance de *El Soldado ó Quintado* conocido también en Portugal y Cataluña.

Oin unha voz que decia:
Non teñas medo, caballero,
Non me teñas medo a min,
Que son a dama e doncella
Que algun tempo te servin.
—Se es a dama e doncella
Que algun tempo me serviches,
¿Porque no me falas á min?
Se es ti a dama e doncella
Que algun tempo me serviches,
¿Porque non bicas á min?
—Os labios con que te bicaba
N'a terra xa os metin.
Abur, caballero, abur,
No podo estar mais eiqui,
Porque os infernos estan
Agardando xa por min.
—Se t'agardan os infernos,
Venderei o meu cabalo
E terei misas por ti.
—Non vendas o teu cabalo,
Nen teñas misas por min,
Cantas mas misas me teñas,
Mai penas sòn para min.
—Se por ti aguarda o inferno,
Venderei as miñas rentas
E terei misas por ti.
— Non vendas as tuas rentas,
Nin teñas misas por min;
Cantas mais misas me tengas,
Mas tormentos son pra min.
O dia da miña morte
Mal dia che foi por min,
Por olvidarme de Dios
E por membrarme de ti.
Si te casas, meu soldado,
Cásate en Valladoli;
A primeira filla que teñas
Ponerasllе com'á min,
Pra que cando chames, sepeas
Acordarte ti de min.

135 S. (1).

En xunguin os meus boiciños fun co'iles a arada
E n-o medio de camiño esqueceume a aguillada.
E volviume a miña porta topei a porta cerrada.
—Abrem'a porta, muller, abrem'a porta, malvada.
—¿Como ch'ei d'abrir a porta s'estou facendo a colada?
—¿De quen é aquel gato roxo qu'está debaixo d'a cama?
—E un gato d'un viciño que veu pr'onda a nosa gata.
—Traem' aca a miña escopeta a ver si podo tirarle.
—Non fagas eso, marido, non m'avergonçes a cara.

135*a* M*.

Levantéme po-lo lunes ô lunes po-la mañana
E collin os meus boiños e levcinos a labrar;
Cheguei ô campo con eles, esquenceusem a aguillada,
Volvim a casa por ela topei a porta cerrada.
Abreme a porta, muller, que m'esquenceu a aguillada.
—Aguardade mais un pouco porqu' estou moi ocupada.

(1) Aunque abundan los romances del mismo asunto y alguno con el mismo asonante, ninguno recordamos directamente enlazado con el presente. Suprimimos por más indecorosos algunos versos de la segunda versión que por otra parte recibimos incompleta.

Senteime n-unha pedriña fortuna non m'aparaba.

. . . .

Quien te me diera, marido, tendido en aquella sala (1),
Con las piernas amarillas, la cara desfigurada,
Y yo vestida de luto, llorando de mala gana,
Y los vecinos que digan «ahi llora la cautivada» (2)
Y los curas á la puerta diciendo «que salga, salga.»

136 S. (3).

Elas eran once damas, todas amigas d'o Xuez
Pegou o tángano-mángano (4) n-elas non quedaron senon dez.
D'aquelas dez que quedaron foron a xugar o probe (5),
Pegou o tángano-mángano n-elas non quedaron senon nove.
D'estas nove que quedaron deron en comer bizcoito,
Pegou o tángano-mángano n-elas non quedaron senon oito.
D'estas oito que quedaron deron en ir á San Vecente,
Pegou o tángano-mangano n-elas non quedaron senon sete.
D'estas sete que quedaron deron en cantar os Reis,
Pegou o tángano-mángano n-elas non quedaron senon seis.
D'aquelas seis que quedaron deron en beber viño tinto,
Pegou o tángano-mángano n-elas non quedaron senon cinco.
D'estas cinco que quedaron deron en comer n-un prato,
Pegou o tángano-mángano n-elas non quedaron senon catro.
D'estas catro que quedaron deron en ir á San Andres,
Pegou o tángano-mángano n-elas non quedaron senon tres
D'aquelas tres que quedaron deron en comer n-as uvas,
Pegou o tángano-mángano n-elas non quedaron senon duas.
D'estas duas que quedaron deron en andar á tuna,
Pegou o tángano-mángano n-elas e non quedou senon unha.

137 S. (6).

Estando o Siñor don Gato en silla d'ouro sentado,

---

(1) Estos versos en que la adúltera expresa tan *bellos sentimientos*, en buen castellano y muy bien construídos, acaso sean obra de un poeta malicioso y no enteramente lego.

(2) Acaso equivalga al *captiu* ó *caitiu*, pr. y *chétif*, fr., en sentido de *desgraciado*, pero es probable que el que compuso estos versos puso *cuitada*.

(3) Esta poesía, de un carácter muy popular, se funda en un juego de números como otras del mismo género.

(4) S. cree estas palabras formadas *ad libitum*.

(5) No sabemos qué clase de juego es este.

(6) Fernán Caballero publicó, y Wolf reproduce, *Span. Volkslieder*, una versión castellana de este romance. Una mujer de Menargues (pueblo catalán fronterizo de Aragón) nos dijo haberlo aprendido de los gallegos que pasaban por allí.

Poñendo medias de seda y-o seu zapato picado,
Mandáronlle cartas novas se queria ser casado
C'unha gatiña morena d'unha pintiña n-o rabo.
O gato co'a alegria rubiuse logo á un tellado.
Unha pulga deull' un couce é caiu o gato embaixo
Partindo catro costelas e a metade d'o espinazo.
Mandou logo chamar curas pra dar conto d'o robado.
Sete varas de chorizo, outro tanto d'adubado
Unha xerriña d'aceite pra facer millor guisado.

138 M*. (Cast.) (1).

Copla de Pepa Rosa cuando se iba á embarcar su marido.

Puente y las Burgas, adiós, y la Virgen del Cesí
Sacra Virgen del Carmelo todas me asistan á mí!
Burgas frescas y calientes calle oscura y nada más,
Convento de San (sic) Domingo no vuelvo á verte jamás!
Convento de San Francisco, convento de los garbosos,
Adiós el Padre Guardián con todos los religiosos.

. . . .

Una vez os digo adiós hasta el día judicial,
Que aquel día será visto aquel día y nada más.
Adiós, nobles caballeros y otros de mi igualdad,
Tenientes y coroneles que hay en esta ciudad.

. . . .

Yo te encargo, Pepa Rosa, que no te vuelvas casar,
Pero quedas muy pimposa no te podrás resguardar,
Non ponderan quince días en el pesar se acabar.
Nin vendrán [los] cuatro meses sin volverte á proclamar.
Toma, hija, estos diez doblones para tú te remediar,
Que si tu madre se casa maldito los quiere dar (sic).
—Adiós, mi padre querido, esto sí que es de llorar
Que no alcanzaré licencia de poderlo ir á abrazar.

. . . .

Yo te encargo, Pepa Rosa, que no te vuelvas casar, etc.
—Válgate Dios, mi marido, esto sí que es de llorar;

(1) Este romance vulgar, pero que recuerda los antiguos artísticos de trovadores, fué, según cree fundadamente M., compuesto cuando la marcha del batallón provincial de Orense, á una de las campañas extranjeras emprendidas en tiempo de Carlos III. Por supuesto que el autor del romance no fué el que se supone su héroe, sino un poeta del pueblo. Nos dice el mismo M* que lo cantan los ciegos de la tierra de Orense (ciudad en que se hallan todos los lugares en él mencionados) causando cierto enternecimiento en el auditorio. Lo considera como muestra del castellano hablado por los gallegos iletrados. La copia que nos remitió no era completa y además suprimimos no pocos versos, para abreviar.

No me dejas ningún pré para yo me remediar,
Que de las tristes viudas todos suelen murmurar
Y las piedras del camino tras de ellas son á tirar.

. . . .

Adiós, campo del Posio donde ejercicio tomaba,
Adiós la calle oscura donde á muchos convidaba.

. . . .

Adios puente temerosa, adorno de la ciudad,
Donde pasan los comercios que vienen de tierra y mar.

. . . .

Santo Cristo milagroso, Virgen de la Trinidad
Me liberte y me *defenda* *de terra de mourindad.*

CANTARCILLOS.

139 M. (1).

Jogo d'os pelouros.

Xastre,
O demo t'arrastre,
Quo chova, que neve
O demo te leve.
Ay pete, pete,
Vay pr'o burato,
Coida d'os teus fillos
Qu'estan langreando.

140 S.

Jogo d'a roda.

Ande a roda,
Ande a roda
Qu'eu quero
Qu'eu quero
Xa casar.
Non me serve
Non te quero
Soilo a ti
Soilo a ti
Hei de querer.

141 S. (2).

Estando a mora
N-o seu lugar
Ven a mosca
Pr'a picar.
A mosca n-a mora
A mora n-a silva
A silva n-o chao,
O chao como é duro
De todo ten man.

—

Estando a mosca
N-o seu lugar
Ven a pita
Pr'o pillar.

---

(1) Corresponde al juego que llaman en Castilla *á las juegas* con la siguiente letra: «La coja — manoja — que pasa por el río — y nunca se moja. = Paso el puente — reluciente — del color del aguardiente. — Paso esta — también esta — paso el conde y la condesa.» M*.

(2) Es una poesía que podemos llamar continua, por el estilo de ciertos cuentos rítmicos. Creemos que faltan al principio dos estancias: «Estando o chao... Ven a silva.» «Estando a silva... Ven a mora.»

A pita n'a mosca
A mosca n'a mora, etc.
—
Estando a pita
N-o seu lugar
Ven o zorro
P'ra pillar.
O zorro n-a pita
A pita n-a mosca, etc.
—
Estando o zorro
N-o seu lugar
Ven o can
Pr'o pillar.
O can n-o zorro
O zorro n-a pita, etc
—
Estando o can
N-o seu lugar
Ven o lobo
P'ro pillar.
O lobo n-o can
O can n-o zorro, etc.
—
Estando o lobo
N-o seu lugar
Ven o pau
Pr'a lle pegar.
O pau n-o lobo,
O lobo n-o can,
O can n-o zorro,
O zorro n-a pita,
A pita n-a mosca,
A mosca n-a mora,
A mora n-a silva,
A silva n-o chao,
O chao como é duro,
De todo ten man.

Ensalmos.

142 M*. (1).

Nube negra
Dios te extienda;
Nube rubia
Dios te destruya;
Nube blanca
Dios te esparza.
Tres Apostoles santos
Iban por un camiño
C'o meu señor Xesucristo
Atoparon.
O meus santos, pra d'ond'ides?
—Imos pr'o Monte Olivar
—Que ides catar
—Erbas é (de?) un año
Pra curar fistola,
Chagas, feridas.
—D'aqui vos volverés,
Prometimento me farés
Qu'ouro nen prata non tomarés
Tomaréi a sal de mar
Agua da fonte perenal
La lidra (cidra?)
E aceite de oliva.
Con esto curarés
Chagas é feridas
C'o poder de Deu
E d'a Virxe Maria.

---

(1) Estos versos supersticiosos de poco valor literario, cobran mayor interés por su antigüedad relativa. «Son del siglo XVII, nos dice M*, y los hallé entre los papeles de la Inquisición de Santiago, siendo Director del Archivo general de Simancas, en el cual se guardan.» Habla también de algunos castellanos conservados en el Archivo general de Alcalá y de otros que remitió el P. Caravantes, misionero gallego de últimos del siglo XVII, al Santo Oficio.

143 M*.

Madre, madrona
Volvete o teu redor
Como fizo a lanzada
Que deu Longinos á Noso Señor.

144 M*.

Estaba San Crimente
En una pedra sentado.
Ven por ahi a Virxe Maria,
Preguntando que estas facendo, San Crimente.
—Señora, estou morrendo de nivas é dentes.
—Quès que ch'as bendiça, San Crimente?
—Si Señora, de moi boa mente.
— Pois eu ch'as bendigo
Po-lo arrecido,
E sol rayente
Por saltador
E roedor
Que che volvran
O bon amor,
Como foi a lanzada
Que deu Longinos á Noso Señor.

DIÁLOGO.

145 M*. (1).

Con licencia de mi padre
Y de la señora tía
Yo quisiera preguntar
Ese guapo á qué venía.

—A que veño eu ch'o direi
Eiche de contar verdad;
Veño por pasá-lo tempo
Que'é cousa de mocidad.

---

(1) La copia de M* no era completa y además suprimimos versos para abreviar.—Creemos que no será inoportuno un sencillo índice de palabras gallegas de menos fácil inteligencia: Amais (T.): además.—Anaco: trozo.—Antroido: carnaval.—Asañarse: enfadarse.—Atruxo (verbo atruxar): grito al fin de las ruas.—Bágoa: lágrima.—Basoira: escoba.—Beira (cast. vera, cat. vora): orilla, borde.—Bico: pico —Bicar: picar y besar.—Bola: pan de maíz.—Burato: agujero —Caminsa (también camisa): camisa - Capa: muela de molino.—Carballo: roble.—Carrexar: acarrear.—Corta (de cuarta) feria: miércoles.—Couce: coz.—Culler (cat. cullera): cuchara.—Cunca: taza.—Cruña: Coruña.—Dengue: abrigo superior en el traje de las mujeres.—Deitarse: dormirse —Encherse a cunca: estar á su negocio.—Espuliñarse: espeluznarse.—Esquecer ó esquencer: acordar.—Farruco: dim. de Francisco.—Ferrer: fogón.—Fiar: hilar.—Forcada: cucharón sin mango para probar la

—Si vês por pasá-lo tempo
Queridiño, ben dixestes;
Si non sabe-lo camiño
Volve por onde vineches.
—O camiño ben o sei
Que ch'o vexo dend'aqui;
Pero teño de levar
Unha rosa coma ti.
. . . .
Si quês que case contigo
Has de facerme unha casa
Que cueste dos mil doblones
Asomadita á la plaza.
—Non me fables d'unha casa
Que me das n-o corazon,
Que xa eu ch'a teño feira
En Santiaguiño de Herbon.
. . . .
Pondreite por taberneira
N-a ciudade d'o Santiago
—N-a ciudade d'o Santiago
Non quero ser taberneira
Non me criou miña náy
Para ser revendedeira.
—A tu mai é unha lumia
O teu pai un nigromante:
A casta toda ch'é boa...
Mala polvora levante.

VILLANCICOS.

146 S.

Alegria, meus amigos,
Mais alegria é pracer
E que viva o rei d'os ceos
Por sempre enxamais, amen.
—
Rita, encende catro pallas
E corramos a Belen,
Cantémoslle o ron ron ô neno
E fagamos durma ben.
—
A ron ron, rôn ron, meu neno
A ron.ron, ron ron, meu amor,
Durma ben, meu querediño,
Que che cante o ron ron.
Ron ron, ron ron, ron ron, ron.

---

sopa.—Foucina: hoz.—Fuliada: reunión para arrancar la paja del maíz; por extensión rua, según T. (Saco deriva esta palabra de fulion y la define: fiesta nocturna.)—Furabolos: (agujereà-bolos) entrometido.—Gando: ganado.—Gango: carica.—Grelo: flor de la espiga del nabo —Chao: suelo.—Inda: aun.—Jungir: uncir.—Lamber: lamer.—Langrear: morir de miseria.—Lumia: calificación como de mujer perdida, ladrona, bruja.—Magoa: herida.—Magusto: refresco —Mazá: manzana.—Mazarroca: mazorca ó hilada —Meniña y Miniña: niña.—Nadal (también cat.): Navidad. —Netiño: cuartillo.—Niva (cat. geniva y también engiva): encía. —Onte: ayer —Pau: palo.—Petada: bollito.—Pelouro: canto rodado.—Pineira: cedazo.—Pitelo: astilla.—Prestar: aprovechar. —Puntear: hacer puntadas (labor).—Quinteiro: corral.—Rabear: pasarlo mal —Rachado: listado.—Refaixallo: aumentativo de refaixo? según T.: robustez.—Roso: áspero.—Rubir: subir (notable ejemplo del cambio de *s* en *r*).—Soidades. V. p. 59.—Tolo (dim. toliño): tonto.—Tizar: atizar.—Trabuco (acaso no gallego): corrupción de tributo.—Veo: el hierro que sujeta la *capa* del molino. —Zoncho: castaña cocida.

147 S.

Co'as bágoas n-os ollos
Quedou durmidiño:
Durme que che preste,
Meu inocentiño.

—

Ay miña xoina,
¿Cantos trabalinos
Ven pasar ô mundo
Para redimirnos?

—

D'ises piteliños
Qu'estas ehi facendo
Trai, Pepiño, au poucos
Pra quentá-lo neno.

—

Trai, Pepiño, trai
D'ises piteliños
Pra quentá-lo neno
Que ten moito frio.

—

Non te canses, nai,
En facerme os gangos,
Qu'eu vin á este mundo
Pra pasar traballos.

Romania, tomo VI, 1877.

Fonética provenzal: O,

por P. Meyer.

Resultados sólidos é interesantes, aunque de un carácter más bien empírico que ideológico, obtiene la gramática histórica ó filología comparada, gracias á su método severo y cuasi matemático. Hablamos aquí de la filología propiamente dicha, no de sus aplicaciones á la historia, en las cuales los que por extensión ó abuso se llaman filólogos no escasean las hipótesis y los sistemas, á la manera de quien después de haber removido las menores hierbas y piedrecitas para sentar bien el pie, se lanzase inconsideradamente á saltar una zanja cuya anchura no ha medido.

A la filología pura corresponde el trabajo del Sr. Meyer, cuyos méritos como provenzalista no es necesario encarecer. A él ha contribuído con informes y apreciaciones el autor de la *Mireya*, cada día mas aficionado á tales estudios: nueva manera de manifestar su amor al idioma nativo.

I. La memoria del Sr. Meyer consta de dos partes, de las cuales la primera examina la procedencia de la *o* en el provenzal clásico y su correspondencia en los dialectos modernos.

Cinco casos se ofrecen: 1.° *o* derivada de *o* larga tónica (1), v. gr. *corona* prov. de *corona* lat.

(1) Debe usarse de este adjetivo, que forma parte del tecnicismo científico, aunque no es bastante exacto, cuando se aplica á las lenguas neo-latinas.

2.° *o* (ó bien *uo*, *ue* etc.) derivada de *o* breve tónica, v. gr. *foc* (*fuoc*, *fuec*, *fuc*), de *focum*.

3.° *o* derivada de *o* en posición, v. gr. *port* de *portum*.

4.° *o* derivada de *o* anterior á la tónica, v. gr. *jogar* de *jocare*.

5.° *o* derivada de *u* breve átona, v. gr. *crotz* de *crucem* ó de *u* en posición, v. gr. *boca* de *bucca*.

En el 1.°, 4.° y 5.° corresponde en los dialectos modernos *ou* (nuestra *u*), v. gr. *courouno*, *jougá*, *crous*; en el 3.° suele conservarse la *o*, v. gr. *port*; en el 2.° se conserva ó se disuelve en diptongo, v. gr. *foc*, *fioc*, *fio*, *fue*.

En cuanto al 2.° observa el autor que la *o* breve tónica no siempre se disuelve en provenzal, lengua que en esto manifiesta su especial tendencia á conservar puras las vocales latinas. Con mayor razón, añadiremos, puede decirse de su hermana melliza la catalana, tan antipática á los diptongos, especialmente al *ie* y al *ue* favoritos los dos del castellano y el segundo del dialecto marsellés y también, aunque en menor grado, del gascón.

En cuanto al 2.° pone la excepción de *o* latina antes de *ct* que en provenzal se disuelve en diptongo, v. gr. *coit*, *cuech* de *coctus*. Lo mismo observamos en esta parte en el catalán: *cuit*, *nuyt* (de donde *nit*).

El 4.° caso muestra una cöincidencia parcial del provenzal moderno con la regla del catalán hablado oriental que hace ya tiempo expusimos (1), es decir, la de que la *e* y la *o* átonas se convierten respectivamente en *a* y *u*, ó sea (para evitar el menor pretexto de duda) se pronuncian como si estuviesen escritas *a* ó *u*.

Respectivamente al 5.° caso, observa el Sr. Meyer que los posesivos *mos, tos, sos*, deben provenir de un intermedio mus, tus, sus, formado el primero á imitación

(1) De los «Trovadores en España», pág. 461-464. Nos proponemos dar nuevas pruebas y explicaciones de esta regla con otros estudios sobre los sonidos y las formas catalanas.

de los dos últimos, túus, súus; en catalán, como en provenzal (y también en gallego) se hallan además *meu* más latino, y á su imitación *teu, seu.* En castellano (como en italiano) el *meus* se ha convertido en *mío*, á la manera que *judæus* en *judío*, *Deus* en *Dios*, que debió ser Díos (en Berceo «Velat aliama de los judíos — Que non vos furten el fijo de Díos).»

Al fin de la memoria observa su autor que á diferencia del provenzal moderno, el catalán ha conservado la *o* del provenzal clásico. Así sucede, en efecto, en el catalán escrito y en el occidental hablado; pero en el oriental hablado, á más de lo que hemos dicho de la *o* átona, la *o* tónica, á lo menos en muchos casos, tirando hacia el NE., se va haciendo muy cerrada, y en Rosellón se convierte en verdadera *u*.

II. En la segunda parte se pregunta el Sr. Meyer si sucedió realmente que la *u* latina convertida en *o* por el provenzal clásico, retrocediese más tarde á su primitivo valor, ó si esto es sólo una apariencia ortográfica; y se decide por la última alternativa. Observa que la escritura *ou*, que empieza ya á notarse en el siglo XIII, no pudo ser adoptada en el mismo momento en que nació el sonido, y busca de ello una prueba directa en el Diccionario de rimas anexo al *Donat provensal*, en que se distinguen algunas vocales, especialmente *ees* y *oes*, en largas y estrechas; de lo cual, añade, nadie que él sepa ha procurado darse cuenta (1). Por medio de una detenida comparación de dichas vocales del Diccionario (cuya distinción corresponde á la de plenisonantes y semisonantes de las *Leys d' Amors*) con las del provenzal moderno, deduce que la *o* estrecha era en

(1) Por nuestra parte, aunque muy de paso y antes de la publicación del Diccionario, no admitiendo la idea de cantidad, dijimos que la diferencia de tales «ees» y «oes» había de ser de cerradas y abiertas, y notamos la identificación de la «o» plenisonante con la «u»; obra citada, pág. 461. En la 59 conjeturábamos que habían de haber existido tendencias locales de pronunciación que la ortografía clásica ocultaba.

la pronunciación *u*, con lo cual desaparece una de las principales diferencias entre el provenzal antiguo y moderno.

A pesar de las razones del Sr. Meyer y de la identificación de la *o* semisonante y de la *u* en las *Leys d' Amors*, dudamos que el hecho fuese universal; pues ¿cómo se explicaría que lo que era *u* en latín y se conservaba *u* en provenzal se escribiese con *o*? ¿Cómo, por muy artificial que fuese la poesía de los trovadores, no hubiera dejado escapar algún testimonio (1) de la pronunciación efectiva? El poema de Boecio que, á pesar de ser obra de *clerecía*, mezcla rimas imperfectas con las perfectas, no las admite en *u* en medio de las en *o*, al revés de lo que sucede en el Roland, donde se hallan asonancias en *o*, á lo menos escrita, en medio de las en *u*.—Creemos que si en algunos puntos y en algún tiempo la *o* provenzal fué *u*, en otros tendió sólo á ésta, manteniéndose *o* muy cerrada.

Como sea, aunque nuestros reparos fuesen de algún valor, en nada disminuirían la importancia del trabajo del señor Meyer, que ha desentrañado completamente este punto, rectificando al mismo tiempo por medio de un análisis delicado, el mencionado Diccionario de rimas.

III. Terminaremos observando que de este y de otros trabajos análogos puede deducirse una interesantísima é inesperada consecuencia, relativa á la naturaleza de la lengua madre. Hay quien, fundándose en la denominación y en sus explicaciones por los teóricos antiguos, sienta que el acento clásico no era nuestro acento fuerte (ictus), y no falta un iconoclasta prosódico que niega rotundamente la cantidad antigua. Pues los trabajos de los *romancistas*, al observar la admirable fijeza con que se corresponden la tónica antigua y la

---

(1) Sólo recordamos una excepción de Hugo de Mataplana, en cuyo «Cometre us vull» se halla «león» y «non» (variante «un») que corresponden á «un» y «estrun» de otra estancia.

acentuada moderna (lo mismo parece que sucede en el griego moderno con respecto al antiguo) y las vicisitudes y á veces desaparición de las átonas antiguas, prueban que, sin proponérselo, el acento tónico antiguo, si no era nuestro acento, propendía á él y en él debió convertirse en una época intermedia; al mismo tiempo que señalando la influencia de la cantidad en el destino de las vocales que han pasado á las lenguas modernas, demuestran que la distinción entre largas y breves no fué un antojo de los autores de métrica, ciegamente aceptado, á pesar de las inútiles trabas que les hubiera impuesto, por los poetas.

Diario de Barcelona, Abril de 1869.

UN MISTERIO PROVENZAL.

UN ARTÍCULO NEO-LATINO.

---

1. El famoso y fecundísimo medievista Carlos Bartsch ha publicado recientemente en Berlín, acompañándolo con numerosas observaciones lingüísticas, literarias y de arte métrica, el misterio, incompleto al comienzo, de *Sancta Agnes*, escrito en lengua de oc, probablemente en Provenza, á principios del siglo XIV. Si bien esta composición, como otras de su clase, descubre poco artificio escénico, agrada por la exposición ingenua y por el lenguaje sencillo y no desprovisto de expresión con que se trata de caracterizar á los personajes, que por cierto no son pocos, atendidas las breves dimensiones del drama; compréndese además fácilmente cuánto debía interesar á espectadores bien dispuestos y de gusto poco exigente semejante representación en que alternaban la recitación y el canto, y adornada con trajes y decoraciones, sin duda brillantes y ostentosos. A un análisis, que no entra en nuestro propósito, de este monumento literario, nuestros lectores preferirán una muestra de su diálogo, para la cual escogemos el que media entre la Santa y sus deudos cuando éstos rechazan ante el prefecto la acusación de profesar la religión cristiana.

Digas, Aines, es vertat
que mantengas crestiandat
ni ques asores aquel Dieu
que leveron en croz jusieu?
—Bel fraire, ben vos dic per ver
qu'ieu vuell creire e mantener
lo Dieu que temon li crestia,

que aquel, sapchas, mi salvara.
—Com, falsa, e qui t' a ensenada
ques ajhas nostra lei laisada?
Digas, as tu vist que preguem
lo Dieu dels crestians ni l' onrem?
—Ben sai ques anc non asorest
lo Fil de Dieu ni lo cresest,
ni non vos en pot encolpar
le cenaires ni acusar;
mas ieu volgra ben per vertat
que tostems l' agesses onrat,
car quil vol de bon cor amar,
s' arma non si poira damnar, etc.

Aunque no sea relevante el mérito literario de esta obra, á los aficionados á la bella lengua provenzal les interesa verla aplicada á asuntos diversos y más dignos que los que suelen ser objeto de su brillante, pero á menudo artificial y frívola poesía lírica; á más de que es ella poco menos que único ejemplar, en aquella literatura, del género á que pertenece. El misterio de las *Vírgenes fatuas* (con cuya antigüedad sólo compite acaso el castellano de los *Reyes magos*) se cree traducido de lengua de oïl por ciertos participios pasivos afrancesados que sólo se hallan en obras más modernas, como son una parte del poema llamado de los Albigenses y alguna canción tradicional. El *ludus Sancti Jacobi* (siglo xv) cuyo argumento es el mismo que el de nuestra canción «A San Jaume vull anar» tiene ya formas de patués ó provenzal moderno. Sólo 22 versos han quedado de uno, al parecer, misterio de los Inocentes (siglo xiii) que, conservados en tres pedacitos de pergamino, descubrió un arquitecto en la altísima cornisa interior del ábside de la Catedral de Perigueux (1).

(1) En los tres fragmentos sólo se ve un personaje (Morena) que en el 1.º y 3.º habla al rey y en el 2.º al senescal ó prepósito. En el 3.º dice Morena:... Eu te coseil fasas aucire | E lhiorar a cruel martire | Tots los efans de ton regnat | Que son de tres ans enlesvat.... Este precioso resto literario fué incluído como aguinaldo, á principios de 1855, en una carta de un célebre escritor francés á nuestro amigo D. Manuel de Bofarull. — En la literatura catalana donde hemos

Por otra parte el misterio provenzal da singulares testimonios de un uso, conservado ahora en los *vaudevilles* y *chansonniers* franceses, pero que fué en otros tiempos frecuente, sobre todo con el objeto de sustituir letras sagradas á las profanas; cual es el de indicar una melodía conocida que debe aplicarse á una nueva composición. Vemos este uso en G. de Bergadán (en est so vell antic), en la poesía popular catalana y en otras, y hasta en un drama de colegio bastante moderno hemos observado *seguidillas* en lengua latina, sin duda alguna para cantarse en tonadas que estaban entonces de moda. En *Sancta Agnes* se hallan diez ú once pasajes en que se indica el son con que deben cantarse las coplas que se ponen en boca de los personajes. Dos de las letras indicadas (Veni, Creator, y otra) son latinas, y es de observar, aunque no de extrañar, que el correspondiente metro provenzal supone que la última sílaba del esdrújulo latino se pronuncia acentuada. Otras tres son composiciones provenzales ya conocidas. El Planch de Sant Esteve que se conserva en provenzal antiguo (siglo XII ó XIII), en una copia catalanizada (del siglo XIII, según Villanueva, VI, ap. IX) y en provenzal moderno; el canto de despedida de G. de Poitiers (princ. del XII) y una albada de Borneil. No se hubiera creído que hubiesen obtenido y conservado tanta popularidad las dos últimas poesías, siendo la primera de ellas muy antigua y la segunda nada popular, y en nuestro concepto inferior á otras albadas, de suerte que se ve que tenía razón el trovador lemosín de alabarse de que las mujeres llevaban á la fuente algunas de sus obras. Las restantes composiciones, de asunto religioso ó profano, indicadas en el misterio, se ve que pertenecen á una clase de poesía, de carácter popular, bastante común en los antiguos

---

podido recoger tantos indicios de representaciones, algunas sin duda dialogadas, no se ha conservado otro ejemplar de antiguo misterio que uno descubierto por Quadrado, relativo á la Pasión de N. S.: algunas terminaciones en **on** por **o**, indican influencia provenzal.

cancioneros franceses, pero casi desconocida en los provenzales. Hay sobre todo dos versos (restaurado el primero por el Sr. Meyer): El bosch d'Ardena justa 'l palaish Amfós. A la fenestra de la plus auta tor» que seguramente pertenecieron á una composición del género de los bellos *romances* de salón que cultivó el bastardo Aldefredo.

2. A pesar de tan interesantes relaciones literarias, confesamos que lo que mayormente nos ha llamado la atención en el drama provenzal es una minuciosidad de lenguaje; el uso (no general) del artículo *ce*, *ze* por *le*, *ci*, *si* por *li* (nominativo), *so* por *lo*, *sa* por *la* (régimen). El Sr. Bartsch considera estas formas como una falta del copista; el Sr. Meyer que las había ya reconocido en la Flamenca y en el nombre del trovador Pons Sa-Guardia (también se observa en el del catalán Amanieu Des-Escás) lo cree particularidad dialectal de pronunciación, propia más bien del copista que del autor. Respetando muy de veras el envidiable saber filológico de ambos provenzalistas, creemos que hay en eso algo más, es decir, un nuevo testimonio de la existencia de un artículo neo-latino, derivado del pronombre *ipse* y por consiguiente distinto del que viene de *ille:* artículo que se conserva viviente en nuestros días, pero que llegará sin duda á ser vencido por su rival más afortunado. Este artículo reinó sin duda en Cataluña ó en gran parte de ella según demuestran innumerables apellidos (Desvall, Despujol, etc.) y denominaciones topográficas (sólo en el Panadés Sa-Roca, Sas-Garrigas, Sa-Devesa, etc.). Su uso se ha conservado ó se conservaba hace poco en un barrio de Olot y se mantiene en más de una población de la costa de Levante, donde algunos padres riñen á las niñas que *salan* (así se indica el empleo del *sa)* y donde con motivo de la poética procesión en barcas de Santa Cristina se moteja á los marineros que usan la grosera expresión: «amorra sa reliquia» Sabido es que el mallorquín, con excepciones en nuestro juicio fácilmente explicables por

influencia del catalán culto ó literario, tiene el artículo *es*, *sa*, *so*, *sos*, *sas* y la lengua sarda no sólo emplea el artículo *su*, *sa*, *is*, sino el pronombre *issu*, *issa* (él, ella) (1).

Las memorias de la Edad media confirman la derivación que por sí mismas indican estas formas. Si no todos, la mayor parte de los documentos latino-bárbaros de Cataluña usan el *ipse* en vez del *ille*. No tenemos á mano cartularios de Cerdeña para consultar los documentos de la misma clase, pero en los latino-sardos que acá y allá se citan vemos alguna vez el *ipse* y más á menudo las formas *esso*, *essa*, *su*, *issos*, *issas* (2), etc. Algo semejante deberá hallarse en algunas escrituras latino-provenzales.

Esta forma del artículo ha ido perdiendo terreno y desaparecerá seguramente, pues no sólo las lenguas oficiales tienden á absorber las provinciales, sino que las formas de éstas que se consideran más cultas ó más *señoras* van substituyéndose á las que distinguían el habla de los diferentes distritos.

Diario de Barcelona, Febrero de 1870.

---

(1) Gramática sarda é italiana de su saçerdotu G. Rossi. — Parece que este artículo es propio del dialecto meridional y no del de Logodoro, según deducimos de un muy reciente trabajo acerca del último por el barón Reinsberg Dürengsfeld.

(2) Es sabido que el sardo se asemeja á las lenguas de España por los plurales en «s».

POESÍA POPULAR ITALIANA.

Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane.—Vol. I e II. *Canti popolari siciliani, da Giuseppe Pitrè.*

Suponen algunos que sólo en dos países ha conservado el pueblo la facultad de poetizar, y que son el español en sus coplas ó cantares y el tirolés alemán en composiciones que, á juzgar por sus melodías, deben ser de temple muy análogo. A éstos debe añadirse, cuando menos, el italiano, que en sus *rispetti* y en sus *stornelli*, no desemejantes, especialmente los primeros, á nuestras coplas, ofrece un nuevo ramo de la poesía popular; poesía tan interesante por su atractivo estético como por ser fiel traslado de costumbres y sentimientos, dignos siempre de atención y estudio, aunque no á menudo de aprobación y estima.

El depósito de la poesía popular de Italia es, es general, bastante diverso del de los demás pueblos neo-latinos. Algunos estados tienen cantos de índole particular, como los corsos en sus *voceri*, cantos funerales, á menudo vindicativos, y los venecianos en sus *barcarole* de que, según creemos, son más conocidas y celebradas las melodías que las letras. En cuanto al romance ó balada, al canto narrativo tradicional, herencia de los tiempos heroicos, únicamente suele hallarse genuino en algunos distritos de la Italia menos italiana, de la que habla dialectos galo-itálicos.

El pueblo siciliano, cuya lengua en los primeros tiempos de la poesía italiana usaron, depurada, los trovadores áulicos, es uno de los más ricos en producciones poéticas. Gran número de ellas han sido recogidas y publicadas por los Sres. Vigo y Salomone-Marini, y ya estudiadas, fuera de Italia, por el conde de Puymai-

gre, tan benemérito también de nuestra literatura. Finalmente el Sr. Pitrè ha presentado una nueva y copiosísima serie en la obra cuyo título hemos escrito; y no contentándose con el modesto cuanto útil oficio de coleccionista, en una extensa introducción ha expuesto sus ideas acerca de la poesía popular siciliana y aun acerca de la italiana en general, en elegantísimo y animado estilo, con vivo amor á su asunto y con gran conocimiento de la materia, de la historia y lengua de su país y de los doscentistas italianos. En ella exprime todo el jugo de los cantos sicilianos, exponiendo sus géneros y sus caracteres y las ideas y sentimientos que contienen, dándonos cabal noticia del ánimo de aquel pueblo, delicado y ardiente, extremado en el bien y el mal, agudo de ingenio y de lenguaje agraciado. Con respecto al espíritu de la misma introducción notaremos de paso que contiene elocuentes frases contra los que intentan arrancar del corazón del pueblo su más precioso tesoro, si bien en otros puntos cede, no con gran decisión al parecer, á la corriente de ciertas ideas harto dominantes en el día.

El primer volumen contiene 726 cantos, entre *canzuni* y *ciuri*. La *canzuna* que corresponde al *rispetto* toscano, es la composición más válida y apreciada por el pueblo y comprende generalmente algunos versos con rimas (no siempre perfectas) alternas ó encadenadas, generalmente ocho, que constituyen la octava siciliana (1), diversa de la toscana que, como es sabido, consta de seis versos de rimas alternas y de un pareado. Escogeremos un ejemplo (que no hemos buscado entre los más apasionados), sobre manera lindo y que, como algunos otros, por sus variantes en diferentes versiones y en apartados países, muestra que se funda en un antiguo tema favorito.

(1) Los «rispetti» de la misma forma no son, sin embargo, á lo menos al presente, exclusivos de Sicilia.

Quannu nascisti tu, scumidda d' oru (1),
L' angili di lu celu s' alligraru.
Dimillu, cu' ti detti ssu tisoru?
Novi torci d' argentu t' addumaru.
Tu sula cci poi stari 'm mezzu l' oru,
'Mmezzu li stiddi chi 'n celu 'ngastaru:
E quannu sparmi ssu capiddu d' oru
La notti fa pariri jornu chiaru.

Entre los *canzuni* se cuentan los *dubbii*, especie de acertijo de forma menos primitiva, en el cual un poeta (así se llaman) propone á otro un problema que el último resuelve: costumbre común á muchos pueblos, pero en Sicilia de uso todavía más frecuente y también de incomparable antigüedad, pues se halla ya entre los pastores del idilio clásico (2).

Los *ciuri* (flores), correspondientes á los *stornelli* toscanos, son una brevísima composición, generalmente de tres ó dos versos, el primero reducido á una simple exclamación que es las más veces el nombre de una flor; véase un ejemplo que fué hecho para unas bodas:

Ciuri di ciurera:
Ora ludamu a Diu ch' è junta l'ura,
Si junci lu stinnardu e la bannera.

Este género tan bonito y delicado y que tiende naturalmente á una concisión proverbial, es muy cultivado en Toscana; pero ha caído en descrédito entre las personas honradas de la isla, por haberse hecho favorito de las encarceladas y de mala vida, que no figuran poco en la poesía siciliana.

Hay algunas *canzuni*, ó más bien *ciuri di carnalivari*, con los cuales las comparsas de Pullicinellas demandan

---

(1) La doble articulación «dd» corresponde á la italiana «ll» y la palabra «ssu» á nuestro «ese».

(2) *Menalcas.* Dic quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo
Tris pateat cœli spatium non amplius ulnas.
Damœtas. Dic quibus in terris inscripti nomina regum
Nascuntur flores..... (VIRG. Egl. III.)

un regalo de pan, fruta, etc., en el umbral de las tiendas.

Aquí suspenderemos esta somera reseña para indicar (no exponer, lo cual exigiría más espacio y preparación) una controversia, á la cual hemos sido *gentilmente* invitados, acerca de la popularidad y de la antigüedad de las *canzuni*. Con respecto al primer punto, el mismo Sr. Pitrè, en algunas de sus observaciones, confirma la duda que nos había ocurrido al registrar por vez primera las poesías: dice, por ejemplo, que ciertos *rispetti* toscanos son fruto de la lectura, lo que induce á sospechar también influencia literaria, acaso menos directa, en algunos de los sicilianos. En varios de éstos reconoce la huella de mano letrada. Nos habla además de poetas artísticos que cultivaron la misma clase de poesía, y en general parece creerla obra de gente popular, pero no *analfabeta*. Observamos en ella la mención del río Leteo, de las Nueve Hermanas, que por mucho apego que se suponga en los italianos á los recuerdos clásicos, no puede ser debida á una tradición puramente popular; á veces se descomponen las letras del nombre de una persona, etc. El mismo endecasílabo (1), que en verdad ha sido desde muy antiguo más popular en Italia que en los demás pueblos neo-latinos, como que era ya el metro de los Misterios dramáticos y de los improvisadores de cantos carolingios, se presenta *comunmente* en la *canzuna* con una regularidad y con una sucesión variada de acentos en la cuarta ó en la sexta, que son para nosotros de artística apariencia, no menos que cierta conexión gramatical y flexibilidad fraseológica que se observa en no pocos cantos. De todo lo cual, sin negar en manera alguna que la forma de las *canzuni* ú otra aproximada sea originaria del pueblo, que gran número de ellas son debidas á personas poco ó nada letradas y con-

(1) No hablamos del antiguo endecasílabo épico francés-provenzal formado de dos hemistiquios y conservado en las «complaintes» francesas.

tienen elementos genuinamente populares, puede, á nuestro ver, deducirse sin temeridad que constituyen en su conjunto un género mixto, el cual no es por esto menos digno de atención y estudio y de admiración á veces. De esta á la otra duda (que ocurrió también al famoso italianista D'Ancona) el paso es resbaladizo. Toda vez que han intervenido en esta clase de composiciones personas más ó menos doctas, es posible que hayan introducido en ellas algún recuerdo histórico debido á la lectura. En una lindísima *canzuna* se lee en forma de diálogo:

Vurria sapiri unn' abbiti lu 'nvernu
Pri stari frisculidda 'ntra la stati?
—Sugnnu 'ntra li jardina di Palermu
'Ntra lu palazzu di só Maistati,
E cú mi vattiò fu Re Guggiermu,
Ch'e 'ncurunatu di tutti tri Stati...

Creímos hallar una objeción perentoria contra la antigüedad de esta copla en la aplicación del título de «Majestad» á un rey normando, pero el Sr. Pitrè nos informa de que este título se halla en tres diversos documentos de aquellos reyes. Con esto pierde el reparo gran parte de su fuerza; pero ¿es en los tales documentos título formal ó dictado honorífico, por el estilo del «Sublimidad» que también se daba entonces á los monarcas? ¿pasó aquel título á las Crónicas? ¿pudo pasar al pueblo? Como sea, habiéndose conservado los jardines de Guillermo hasta el siglo XVI, y no siendo difícil que se recordase su dominación en tres estados, se hace sospechosa la suma antigüedad de la estancia, que, por otra parte, ofrece más bien un juego de imaginación que un formal recuerdo histórico. Hay otras obrillas que lo ofrecen realmente, y el Sr. Pitrè ha demostrado que partiendo de nuestros días hasta el siglo XVII hay *canzuni* hechas al compás de los acontecimientos, y tal nos parece ser alguna relativa á las guerras con los turcos. Pero ¿ha de llevarse más adelante la inducción? ¿estaremos obligados á creer del siglo XII ó del XIII com-

posiciones de aspecto poco popular y nada arcaico, como, por ejemplo, la siguiente?

Nun v' azzardati á véniri 'n Sicilia
Ch 'hannu juratu salarvi li coria,
E sempri ca virriti 'ntra Sicilia,
La Francia sunirà sempri martoria.
Oggi, a cu dici *chichiri* (1) 'n Sicilia,
Si cci tagghia lu coddu pri sò gloria;
E quannu si dirà: *qui fu Sicilia*
Finirà di la Francia la memoria.

Concluído este desproporcionado episodio, podemos pasar al segundo volumen. Contiene obras de diferentes clases: las *ninne-nanne* (nuestro *nanon* ó *nona* catalán), cantos de cuna de que conservó ya una muestra uno de los primeros comentadores de Dante; las *jocura* ó cantos infantiles, las oraciones populares, los 'Nnimini (adivinanzas ó acertijos); en casi todas las poesías de estas clases, que presentan una analogía con las de los demás pueblos, se advierte de lleno la índole de la poesía popular lírica; versificación no siempre regular, pero altamente rítmica, fantasía suelta ó caprichosa, movimiento rápido. Siguen las *canzuni ad arii* ó arias propiamente dichas y *stori ad arii*, de fondo narrativo, composiciones más ó menos semejantes á nuestras modernas canciones de salón y de serenata, no escasas en versos de final esdrújulo (acaso menos antipopulares en Italia que en España), que son, según el señor Pitrè, «el género noble por excelencia, el único que se dignan conocer las personas instruídas»; pero que, á pesar de todo esto, no deja de ofrecer algunos puntos de contacto con la poesía de otras naciones. Hay además las leyendas é historias, los *contrasti*, especie particular de diálogos, las sátiras, los cantos religiosos y morales y los *mutteti di lu paliu*, que son *ciuri* con que se agasaja

(1) El chichiri de las sangrientas Vísperas corresponde á nuestro inocente «Setze jutges».

al dueño del caballo vencedor en las corridas que se celebran en ciertas festividades.

Las leyendas é historias que forman una buena parte, y no la menos interesante, del segundo volumen, y algunas otras composiciones del mismo, pertenecen á la clase de lo que llaman los alemanes *Volksbücher*, más bien libros ú hojas del pueblo que cantos populares, y se asemejan en el tono, aunque sin la pedantería culterana, á nuestros romances vulgares. Debe, sin embargo, hacerse una excepción, á lo menos para la *Principessa di Carini*, poemita á trozos conservado por la tradición oral y que por su mezcla de inspiración popular y de forma artística, recuerda las baladas de más subido tono compuestas por buenos poetas modernos.

Según indica el título que últimamente ha adoptado, el Sr. Pitrè se propone que los dos volúmenes publicados no sean sino parte de una más amplia biblioteca de tradiciones populares de Sicilia, y anuncia estudios de poesía popular, cuentos y fábulas, juegos infantiles, fiestas y proverbios cotejados con los de los dialectos de Italia. Sabemos que también prepara un libro de «Poesía no siciliana en Sicilia» y un «Ramillete de cantos napolitanos.» En quien es autor de otros trabajos y estudios y muy joven todavía, admira actividad tan ardiente y fecunda. Con respecto á lo publicado ha recibido ya los plácemes de dos ilustres compatriotas suyos: del anciano Tommasseo, que después del casi completo retiro del gran Manzoni, debe de ser el patriarca de la literatura italiana, y el célebre César Cantú que en su vasta compilación histórica fué en Italia, si no el primero, uno de los primeros que encarecieron el valor de la poesía del pueblo y dió á conocer varias composiciones populares y semi-populares.

Diario de Barcelona, 29 de Junio de 1871.

Biblioteca de tradiciones populares sicilianas, por Giuseppe Pitrè.—Vol. III. *Estudios de poesía popular.*—Vol. IV-VIII. *Cuentos (Fiabbe, Novelle, Raconti).*

Hace pocos años (1) tuvimos ocasión de ocuparnos en la colección de poesías populares que forma los dos primeros volúmenes de esta Biblioteca, y no hubiéramos creído que en tan breve término hubiesen de ver la luz pública cinco nuevos y muy nutridos tomos de la misma obra. En gran manera sorprendente es la rapidez y facilidad, por cierto sin menoscabo del esmero y de la corrección, de que da muestra el Sr. Pitrè, y no tan sólo en este su más importante trabajo, sino también en otros de varia índole, como son (no los indicamos todos) críticas anuales de las obras científicas, literarias y artísticas publicadas en Sicilia, retratos de contemporáneos y correspondencias dirigidas á la excelente *Revista* parisiense *de cuestiones históricas.*

El tercer tomo de la Biblioteca contiene estudios de la poesía popular siciliana, de los hábitos de sus poetas, de la poesía popular no siciliana en Sicilia, etc. En uno de estos estudios, en forma de carta, discute las dudas que opusimos á la antigüedad y popularidad de ciertos cantos. Con respecto al que empieza *Vurria sapiri unn' abbiti lu'nvernu* (que tenemos por popular y muy popular) ya dijimos en el citado artículo que antes había el Sr. Pitrè minorado la fuerza de alguno de nuestros reparos, pero no por esto creemos demostrado que se cantase en vida del rey Guillermo. No vemos que trate de defender la contemporaneidad del otro canto que nombra los célebres *ciceri*, con las sangrientas Vísperas.

(1) Véase el *Diario* de 29 de Junio de 1871.

Trata, sí, de probar la índole popular de otras canciones comparándolas con algunas de carácter literario muy decidido; pero en general creemos que ya no es exclusiva nuestra la opinión de que una gran parte de las composiciones que canta el pueblo en el centro y el mediodía de Italia (es decir, en la verdadera Italia), deben calificarse tan sólo de semi-populares.

La colección de cuentos dice con razón su autor que es la más copiosa que ha salido en Italia y una de las más copiosas que existen. Comprende cuatrocientas tradiciones populares, trescientas en el texto y ciento con el título de variantes y paralelos (*Rescontri*), divididas en las siguientes series: fábulas de reyes, de princesas encantadas y de dragones; novelas que refieren agudezas, motes, chanzas, burlas atribuídas á tal ó cual país y á tal ó cual persona; proverbios y frases proverbiales cuyo origen se explica por medio de anécdotas é historietas; fabulillas y apólogos en el sentido ordinario de esta palabra. « Hombres y cosas, añade el autor, seres reales y seres fantásticos, castillos y cavernas, mares y montes, de todo hay en estos volúmenes. Lo que no sirva para la mitología servirá para la novelística, de lo que no ofrezca provecho para la historia lo sacará la psicología étnica, y la lengua encontrará nueva materia de estudio allí donde la literatura y la poesía no puedan buscar riqueza de imágenes y bellezas de estilo.»

No entraremos en el examen de estas narraciones que por muy detenido que fuese debería ser escaso é insuficiente. Por otra parte inútil sería, á no hacerlo en grande escala, el cotejo de las mismas con las de otros pueblos, cuando es bien sabido que muchas de ellas forman como un patrimonio común en las naciones de la familia ariana. Si las coincidencias (que por punto general se han de fundar en la transmisión) podían sorprender á los primeros que se dedicaron á estos estudios, ahora ya constituyen un hecho universalmente reconocido, y como también sucede, aunque en menor grado, en las canciones, las semejanzas y poco menos que identidades

se presentan por sí mismas al que hojea diferentes colecciones. Menos oportuno fuera todavía que tratásemos de empeñarnos en cuestiones de origen, de antigüedad, etc., ya por no tener la competencia necesaria, ya por no considerarlas definitivamente resueltas. Sus más famosos escudriñadores reconocen la extrema dificultad de algunas de las mismas cuestiones, hasta el punto de que uno de ellos haya dicho que el estudio de las mitologías corre peligro de convertirse en un mito nuevo, y otro que en él se camina al borde de un precipicio. Sin necesidad de recordar la ingeniosa aunque manoseada parodia de «Napoleón no ha existido,» no hay más que citar á un escritor muy reciente que busca una significación mitológica en los nombres conocidamente históricos de Rolando, Ganelón y Roncesvalles, y en la famosa rota en este lugar ocurrida.

De lo que podemos hablar con entera seguridad es del mérito especial y de la excelente ejecución de la colección que anunciamos. El Sr. Pitrè es no sólo, cuanto cabe, solícito é infatigable colector, sino que además sabe trasladar con fidelidad, aunque no acaso sin discreta elección, los relatos populares; de aquí aquella feliz manera de narrar y los oportunos cambios de tono según los asuntos y los géneros. Nada que se resienta de precipitación ni cansancio. Enriquece el texto con notas siempre útiles y conducentes al objeto, ya históricas, ya filológicas, ya relativas á las diferentes versiones de una misma narración. Indica cuanto puede realzar el efecto de la tradición popular y dar á conocer su carácter, hasta el punto de describir á veces el gesto de la persona de quien la ha oído, de manera que al lector parece no sólo oirla sino verla.

No contento con el que pudiera parecer humilde, aunque difícil y honroso empleo de colector y anotador, lo realza con trabajos de su propia cosecha. El más original y profundo es una extensa y circunstanciada gramática del dialecto siciliano y de sus subdialectos, completada por un glosario final de los vocablos conte-

nidos en las narraciones, en que se reconoce fácilmente al hábil y experto filólogo. Incluye también una introducción, elegantemente escrita y que dice no estar destinada á los doctos, pero que no por esto arguye menor estudio y en que expone sus ideas acerca de este ramo de la poesía popular. Y aquí no podemos menos de apuntar alguna restricción ó reserva. No es que el autor, que ha dado pruebas de buenas tendencias y á quien basta para recomendar el título de asiduo corresponsal de la Revista parisiense arriba mencionada, adopte ó exponga todas las ideas contenidas en muchas de las obras que cita y que han servido de base á sus estudios (1); mas, por otra parte, se diría que no quiere pasar plaza de escritor tímido y encogido. Así hay dos citas, una bien poco necesaria, del gran propagador de degradantes teorías antropológicas en nuestra época, y otra, mal sonante, en que se elogia á un personaje sobrado famoso en la historia eclesiástica y civil. Por fin, y á esto daríamos todavía más importancia en caso de ser fundada nuestra observación, nos parece que sería de desear más precisión de lenguaje y más explícitas declaraciones en algún punto sobremanera delicado.

El Sr. Pitrè anuncia nuevas colecciones referentes á juegos infantiles, fiestas del año y proverbios sicilianos comparados con los de otros pueblos de Italia; publicadas éstas, esta Biblioteca de tradiciones populares, mirada en su conjunto, será ya no relativa, sino absolutamente, la más copiosa que hasta el presente se haya escrito.

Diario de Barcelona, 9 de Junio de 1875.

---

(1) Entre ellos Benfey, cuya teoría, modificada en algún punto, ha servido de base á un muy buen artículo del «Correspondant» de 25 de Mayo de 1873.

POESÍA POPULAR.

I.

No es tan reciente como pudiera creerse el uso de coleccionar composiciones poéticas populares. Dejando aparte dos famosos libros de cuentos infantiles dados á luz en Italia y en Francia, vemos que ya en el siglo XVI se imprimieron los romances castellanos y que en el XVII eran estimados los cantos neo-griegos. Mas es de observar que se daba entonces importancia á las obras populares de una nación determinada, por creerlas de un mérito ó interés especial, y que sólo á últimos del siglo pasado se comenzó á apreciar las poesías de esta especie, fuese cual fuese el pueblo que las había producido, á título de populares. Desde aquel punto se ha conservado y ha ido en aumento el entusiasmo por este género poético: hecho notabilísimo en una época tan voltaria en que se han empujado tantos sistemas literarios, artísticos y filosóficos. Entre las numerosísimas publicaciones referentes á la materia que cada día salen á luz, algunas han llegado á nuestras manos, la mayor parte como obsequio de sus autores; lo que nos obliga en cierto modo á dar de ellas siquiera un sencillo anuncio, ya que nó un artículo crítico que no entra en nuestro actual propósito.

Llamaremos en primer lugar la atención hacia la copiosa serie de *Contes populaires lorrains* que va publicando M. Cosquin en la revista parisiense titulada *La Romanía.* Todos los cuentos han sido recogidos en una población, al parecer de poca importancia, del departamento del Mosa, y es de admirar cómo en tan reducido territorio se han conservado en número suficiente para que el colector haya podido traer á colación los ya in-

numerables que se han descubierto en las naciones más diversas y apartadas. El Sr. Cosquin, que no se limita á recoger y á cotejar, ha deducido de sus investigaciones una teoría opuesta á la de J. y G. Grimm, principales iniciadores de este ramo de estudios. Los dos famosos hermanos juzgaban estas narraciones de origen puramente ariano y último término de la descomposición de antiguos mitos; el nuevo colector niega el arianismo exclusivo y el modo de formación.—Los trabajos del Sr. Cosquin pueden recomendarse sin reserva (1); no sucede lo mismo por desgracia en los de otros recientes popularistas, entre ellos en el del Sr. Stanislao Prato, *Quatro novelline popolari livornesi accompagnate da varianti umbre*, que como amor al asunto, detenido trabajo y varia erudición contiene más de lo que promete su título.—Con el de *Un canto popolare piemontese e un canto religioso israelitico*, el Sr. Cesare Foa ha dado nuevos datos acerca de la admisión de un canto (ó más bien cuento rítmico), común á varias lenguas, en algún libro religioso de los modernos israelitas: hecho curioso ya anteriormente notado por G. Paris, que ha prometido estudiarlo más ampliamente.

Narraciones poéticas de índole muy diversa son las publicadas por el Sr. Salvatore Salomone-Marino de Palermo en sus dos libros: *La Baronesa di Carini* (segunda edición) y *Storie popolari riprodotte sulle stampe de' secoli* XVI, XVII *e* XVIII. A diferencia de los cuentos popular-infantiles, do quiera derramados y de origen y época inciertos, estas historias tratan asuntos locales, que han sido poetizados en tiempos poco remotos y fáciles de fijar, á lo menos aproximativamente. La más interesante es la *Baronesa de Carini* que ha conservado la tradición oral, consultada por el Sr. Salomone

(1) Además del que se acaba de indicar conocemos de este escritor un artículo sobre la misma materia, inserto hace ya algunos años en el *Correspondant*, y otro sobre la «Leyenda de Barlaam y Josafat», publicado no ha mucho en la *Revue de Questions historiques*.

con tanto empeño que ha reunido variantes de más de sesenta poblaciones. El autor de este poemita no fué poeta popular en el sentido estricto de esta palabra y hasta se le notan reminiscencias dantescas, pero sí un verdadero poeta que sabía hablar al pueblo; el cual á su vez ha prohijado la composición y sin duda la ha ido popularizando más y más en los pormenores (1). Entre las noticias interesantes que se leen en los dos libros del Sr. Salomone señalaremos las relativas á los *Cantastorie*, especie de juglares que todavía se conservan en la isla, y, según parece, con menos probabilidad de próxima desaparición que en algún otro punto de Italia.

El Sr. Pitrè, de quien Salomone es amigo y ha sido émulo en coleccionar cantos líricos, sigue incansable en su grandiosa empresa de levantar un monumento sin igual á la poesía popular siciliana. Los cuatro tomos últimamente publicados (VIII-IX de la colección) que contienen los Proverbios ó Refranes, no desmerecen de los cuatro anteriores dedicados á los cuentos, justamente admirados por aficionados y críticos. Veinte años de asiduo trabajo nos dice haber dedicado á este que puede llamarse género didáctico de la poesía popular (2) y no hay más que hojear el prólogo, los catálogos y las primeras páginas de la introducción para reconocer el esfuerzo que ha exigido, á más del fondo de la obra, el cotejo de los refranes sicilianos con los de las demás comarcas de Italia y la adquisición de los conocimientos necesarios para hablar competentemente de los proverbios en general. En la mencionada introducción trata de los difíciles problemas que sugiere el estudio de la paremiología; nombres dados al proverbio (3) y en qué

(1) El poema se nos presenta compuesto en octavas sicilianas (abababab) interrumpidas á menudo por uno ó más pareados.

(2) Debe entenderse que con esta tarea ha alternado la composición de los siete anteriores volúmenes y de un gran número de opúsculos literarios, sin contar el activo ejercicio de su profesión médica.

(3) *Refrán* no viene de *ad referendum* sino de *refrangere*, pasando, según creemos, por el francés *refrain* (estribillo).

se distingue de otras formas análogas; su invención individual y adopción común; sus caracteres que consisten en la brevedad, popularidad y generalmente forma métrica, con rima y aliteración á veces; su valor moral, sus contradicciones reales ó aparentes; sus orígenes, su transmisión, nuevas formaciones, modificaciones locales y particular origen fabuloso é histórico de algunos; pueblos reputados por más ricos en este género y relación de los proverbios con el carácter de los pueblos. En este último punto se muestra con razón muy precavido y advierte que, respetando ciertos estudios comparativos y á las personas doctas que los cultivan, «no se decide á razonar de los refranes de pueblos que como el italiano, el español y el francés ofrecen caracteres de vida popular más comunes de lo que se cree.» En la segunda parte de la misma introducción, dedicada al estudio particular de los proverbios sicilianos, procura por su parte escudriñar estas especiales relaciones entre algunos refranes, al parecer exclusivamente locales, y las costumbres é historia de los pueblos de la isla. La colección sigue en general las divisiones adoptadas en la de los proverbios toscanos por el famoso poeta Giusti, que siguió también prácticas anteriores, y contiene trece mil proverbios y variantes sicilianos, siendo aproximativamente nueve mil y quinientos los de otros dialectos italianos con los cuales se cotejan. Sin necesidad de nuevas explicaciones acerca del valor excepcional de la obra que se anuncia; después de haber hecho algunas reservas, como la relativa al proverbio *La prima carita e se stesso* que puede entenderse en un sentido muy profundo y verdadero, y á la teoría del monoteísmo semítico que creemos, según ahora se dice, trasnochada; terminaremos alabando al Sr. Pitrè por la exclusión de los proverbios obscenos que, según presiente, le valdrá las censuras de los ultra-realistas.

Otra especie de poesía popular, que es la de los enigmas, compite con la de los proverbios en antigüedad y difusión, aunque no en la belleza de forma, que suele

tener cierto sabor de trivialidad en las obras de aquella especie (1). No por esto son menos acreedoras á la consideración y al estudio. Un joven de Sevilla (de intento no decimos sevillano), ya conocido por artículos sueltos de poesía popular, cuyo estudio ha emprendido con singular ardor y con visible aptitud, aunque no con recomendable espíritu, ha publicado con el significativo pseudónimo de Demófilo, una colección de *Enigmas y Adivinanzas* (2) de notable riqueza; como quiera que contiene cerca de mil doscientos enigmas en lengua castellana, amén de algunos cuentos de adivinanzas y de coleccioncitas en todos los idiomas de España, inclusos el ribagorzano y el vascuence. El editor no ha excusado esfuerzos para redondear su trabajo, y sin adoptar alguna teoría á que se refiere, podemos decir que por esta vez se ha abstenido felizmente de ciertas usanzas que podrán acarrearle los aplausos de algunos lectores, pero que no han de aumentar su reputación de popularista.

A pesar del título que lleva el presente artículo no hemos hablado del género á que por lo común se aplica, cual es el de la canción popular. En otra ocasión examinaremos algunas colecciones de este género ya publicadas ó próximas á publicarse.

Diario de Barcelona, 25 de Junio de 1881.

---

(1) Acaso si poseyésemos versiones de los enigmas más antiguos hallaríamos una expresión más poética, más *imaginativa*. Algo de esto nos parece notar en el de la *pluma del Cancionero general*, que es todavía corriente: «Vestida nací, mezquina,—Aunque desnuda me ves, etc.» En la *Revue de langues romanes* publicamos un corto número en lengua catalana del siglo XVI, que si bien en prosa, nos parecen más poéticos que los modernos. Pues mencionamos esta Revista, no podemos menos de recordar las coleccioncitas de enigmas que en ella imprimieron Roque-Ferrier (Languedoc), Martín de Marino (Noto en Sicilia), etc.

(2) Enigma es el nombre general y que especialmente se aplica á obras eruditas, admitidas por Demófilo en su colección. Adivinanza es el enigma popular. El colector trata de distinguir de la adivinanza el *acertijo* que considera como una forma inferior, más próxima al refrán (!), que propende á lo chocarrero, etc.

II.

En un anterior artículo prometimos hablar de recientes colecciones de cantos tradicionales (1). Este linaje de poesía popular era, no ha mucho, la predilecta de los investigadores, los cuales, por otra parte, no desconocían la existencia y el interés de otras formas de la tradición poética; y si bien estas formas, acaso por menos estudiadas, parecen ser las que ahora llaman mayormente la atención, no por esto las canciones dejan de ofrecer, si no superior importancia, especial atractivo.

Tres son las colecciones extranjeras que últimamente han llegado á nuestras manos (2). De ellas vamos á dar una ligera noticia, añadiendo alguna reflexión de más general alcance.

El hermoso volumen publicado en 1881 con el título de *Chants populaires de Languedoc,* bajo la dirección, según dice con sobrada modestia, de los señores Aquiles Montel y Luis Lambert, había sido ya impreso, fuera de alguna que otra adición, en artículos separados de la «Revista de lenguas románicas de Mompeller», desde el año 1875. Según el plan de los colectores éste no debía ser más que el primer tomo de la poesía popular cantada de aquella región del Mediodía de Francia, reservando para otro ú otros los que llaman cantos legendarios (los romancescos sin duda) y los de varios asuntos y especies: proyecto que es muy de desear no se deje de mano, si bien ha de dificultar en gran manera su ejecución la triste enfermedad, hija tal vez de excesivo trabajo, que aqueja á uno de los colectores.

---

(1) Véase el *Diario* de 25 de Junio de 1881.

(2) Nos abstenemos de hablar de las españolas (que en lugar más oportuno deberemos estudiar detenidamente) porque á pesar de su mérito literario, no pudiéramos hacerlo sin desagradables reservas. Algo ha dicho de ellas un ingenioso corresponsal de este *Diario.*

La parte publicada comprende únicamente los cantos infantiles, es decir, lós dedicados ó principalmente reservados á los niños. «En el sistema de clasificación que hemos adoptado, dicen los señores Montel y Lambert, el cual consiste en seguir el hombre de edad en edad desde la cuna á la tumba... la sección que vamos á publicar es la primera que naturalmente se presentaba... Los cantos de la edad infantil... se dividen en cuatro series de muy diversos caracteres: La primera comprende los cantos que sirven para adormir á los niños; — La segunda los que se usan para dispertarlos;—La tercera los que se proponen enseñarles á obrar; — La cuarta los cantos enumerativos que arrastran lentamente un relato con el fin de distraerles ó agradarles;—La quinta la danza de los niños de menor edad.

Esta clasificación, por sí sola, atestigua la solicitud con que los colectores han recogido, examinado y aprovechado las composiciones que dan á luz. Para su explicación han acudido á los más diversos autores, desde los antiguos clásicos y aun eclesiásticos, hasta los modernos teóricos de la música y los médicos que la han considerado como medio curativo. Las reflexiones propias son profundas hasta rayar acaso alguna vez en sutiles; las variantes poéticas y musicales ofrecen grande y casi pudiera decirse lujosa riqueza. Para aquilatar el mérito de esta obra no hay más que recordar el juicio que ha merecido á la *Romanía*, revista que, como es sabido, no suele pecar de indulgente: «Ningún país posee una colección de cantos populares que pueda compararse á la presente, cuyo mérito no consiste tan sólo en la abundancia. Las melodías, notadas por un músico tan hábil como concienzudo, le dan un gran precio y el comentario que comprende todas las variantes y que explica todas las circunstancias necesarias á la perfecta inteligencia del texto y nota todos los rasgos interesantes con respecto á la filología y á la etiología, nada deja que desear.»

Las otras dos obras, á que nos referimos, son de autor desde largo tiempo conocido por los cultivadores de la

poesía popular. El señor conde de Puymaigre qúe ya en su excelente obra *Les vieux auteurs castillans* examinó de una manera magistral los romances caballerescos y novelescos sueltos y que en su *Petit romancero* dió en corto espacio un libro henchido de doctrina, había ya publicado anteriormente al último trabajo sus *Chants populaires du pays messin* y más recientemente su *Romancero portugais*. De la primera obra ha dado no há mucho ùna segunda edición, enriquecida con nuevas é interesantes composiciones y con nuevas noticias y comentarios. No hay que insistir acerca de su mérito, como quiera que ya en su primera forma era una de las colecciones más acreditadas de la poesía popular de la nación vecina; pero no podemos menos de recordar algunas ingeniosísimas páginas de su prólogo, tales como aquella en que el autor explica la latente resistencia clásica que los franceses opusieron al gusto de la poesía popular y la en que, sin asomo de énfasis ni declamación (de que es acérrimo enemigo), declara los caracteres de este género de poesía, á la cual ha mostrado tan grande afición, no tan sólo en palabras, sino también y principalmente en obras.

Contiene esta nueva edición curiosas muestras de un género no mencionado en la primera, cual es el de los *Daillements* ó diálogos de índole por lo común satírica ó á lo menos jocosa, que hace poco improvisaban campesinos y campesinas en las largas veladas de invierno: costumbre que fué propia de las clases superiores (1) y que no deja de tener similares en Galicia y aun en Cataluña (2).

(1) El Sr. Puymaigre ha hablado nuevamente de los *Daillements* en el *Archivo* de los Sres. Pitrè y Salomone-Marino. Véase también un artículo de H. Gaidoz en el *Polyghiton* de Junio de 1882. Este crítico sospecha que aquella palabra provirne de *deman;* etimología que no parece avenirse con la forma *dayeries* que también se encuentra.

(2) Véase en *Poesía popular gallega*, Romania VI, 54 y 74, el género llamado *Regueifa*. Algo semejante se halla en el *Romancerillo catalán*, pág. 365.

El *Romancero portugais* forma un lindísimo volumen en que compiten la erudición y el buen gusto. El traductor, no contento con verter los bellos romances que se han conservado en lengua portuguesa, les agrega, con muy buen acuerdo, los castellanos que tratan de la historia de Portugal, alguno de los cuales es muy posible que fuese compuesto originariamente en aquella lengua. Precede á la traducción un prólogo muy instructivo referente á la historia de la literatura portuguesa en la parte que más se roza con la poesía popular, y acompaña á cada romance un nutrido comentario, donde, como en sus demás trabajos de la misma clase, no menos que en numerosos artículos sueltos, muestra el señor Puymaigre la riqueza y variedad de sus lecturas aplicadas al cotejo de las canciones de diferentes provincias y naciones.

El que podemos llamar *movimiento pupularista* no se limita ya á las acostumbradas publicaciones individuales: ha adquirido una forma corporativa, y sociedades, revistas, banquetes y aun proyectados congresos dicen claramente cuánto se ha propagado la afición á tales estudios. Sirve de divisa á los afiliados la palabra inglesa *folklore* (saber popular), cuyo empieo indica que el impulso ha venido de fuera, tanto en Francia como en España, pero que no deja de causar extrañeza cuando se usa para designar tradiciones de fisonomía local, como por ejemplo, las fórmulas conservadas por los rústicos de Champaña ó de Andalucía.

Hubo quien escribió en 1843: «.... esperamos, ó por mejor decir, tememos ver el día en que la moda que todo lo invade y todo lo devora se apodere también de la inocente poesía de nuestros abuelos.» La moda ha llegado. No son ya pocos iniciados los que, en medio del común apartamiento, buscaban con cierta reserva y como con respeto las tradiciones del pueblo; innumerables exploradores se dedican con más ó menos ahinco á esta tarea. Por lo que respecta al estudio científico de la poesía popular, esto será un bien, mientras no se con-

fundan los materiales que se van aglomerando y se sepa avalorar el distinto precio de cada uno de ellos. Lo que hay que temer es que la marea baje y que se lleve la moda lo que la moda ha traído.

Otro inconveniente mucho más grave llevan consigo no pocas publicaciones *folkloristas*, y es el espíritu que de una manera más ó menos perceptible las anima á menudo. Laudables son los estudios científicos, cuando se contienen en los debidos límites; pero bueno sería que recordasen todos sus cultivadores que las satisfacciones de curiosidad y de amor propio que nos granjean no bastan por sí solas á darnos una guía y un consuelo para la vida. Y perdónesenos, por lo que viene al caso, una reflexión que tan poco relacionada parece con el título del presente artículo.

Diario de Barcelona, 13 de Octubre de 1882.

CATALANISME.

Sr. Director de *La Veu del Montserrat* (1).

Respectable senyor y amich: Al rebre lo primer nombre del seu periódich y al veure que tractava de defendre (sens barrejarhi la política) los principis religiosos y socials, sentí 'l desitj de donarli l' enhorabona y fiu lo propósit d' enviarli algunes senzilles ratlles qu' encara que pertanyents á coses de menor importancia s' avinguessen á una publicació que s' anomena en segon lloch *Setmanari popular de Catalunya.* Causes de tota lley m' han privat fins ara d' agafar la ploma pera cumplir una obligació que m' havia imposada.

Vull parlar (y no es la primera volta) de catalanisme entés de certa manera. Ja sé qu' hi ha qui vol tractar lo mateix assumpte, atenent, segons tinch entés, al modo de pensar y de obrar de les persones, y que un altre també discret escriptor pensa fer algun article tocant á la successió hereditaria catalana. Mon objecte es més humil: no mira més enllá de lo que 's pot dir lo costat exterior de les coses de la nostra terra.

Hi haurá sens dubte molts, tant d' aquells á qui plau l' esperit catalá, com axí mateix de los qui no'l veuhen

---

(1) Tant per honrar la memoria del il·lustre Milá y Fontanals com per buscar algun conhort á la pena que sa pérdua á tots nos causa, hem cregut oportú reproduhir aquest article que 'ns trameté nostre bon amich als principis de la nostra publicació, article que, en la forma més senzilla y planera, es tot un programa de verdader Catalanisme Allissonats ab la doctrina y exemples del gran mestre, hem procurat nosaltres serhi fiels, y per eix camí pensam seguir mentras Deu nos dongue vida. (Nota de la Redacció)

ab gayre bon ull que preguntarán: donchs qué, ¿aquest esprit no galleja ara per tot arreu? ¿voleu pendre les coses á la encesa? ¿no s' ha fet prou en pochs anys?

Molt s' ha fet y aduch molt de bo. Un afecte que no gosava eixir dels llavis, s' ha proclamat ab altes veus y ha conseguit que l' envoltessen y quasi 'l respectessen los qui abans lo menyspreavan. La llengua que se conreava poch y molt sovint per indignes materies, te ara obres de gran preu. Se han estudiat y ab més dalé s' estudian cada dia, la historia, les lletres y les arts catalanes y fins los monuments de grandor ó de boniquesa fets per les mans de la natura que 's trovat abundó en nostra patria. La poesía y la pintura han retratat nostres costums tradicionals, moltes voltes (no sempre) ab veneració y ver afecte. Y ademés (cosa qu' en veritat no 'ns ompla massa) los marbres ó les rejoles de les cantonades están plenes de noms de grans homes, fills de Catalunya, com si fossen l' índex d' un tractat d' historia.

Donchs ¿qué voleu més? dirán amichs y adversaris. Voldriam una cosa de menos soroll y lluentó; voldriam veure més afany per la duració y guarda de les costums catalanes; que hi hagués catalanisme en la realitat y no sols en los llibres. Ja sabem que això es un punt molt dificultós, que 'ns ve contraria la corrent del temps y que de lo que 'ns queixam no 'n te la culpa ningú en particular, lo que vol dir á poca diferencia, que la tenim tots.

Alguna cosa hi ha de que no 'n te la culpa la corrent del temps, ni la tenim tots, sino que la te, com se sol dir, en Pere ó en Berenguera. Parlam de la destrucció de les velles obres arquitectóniques. A molts això no 'ls fa pas res y encara hi ha persones espectables qui als aymadors de les antiguitats nos tenen per maniátichs. Altres son enemichs de les mateixes per rahons d' utilitat.... que diuhen pública, y alguns hi ha que les estimen ab un amor massa platónich. Aquest que 's fa fabricar un moble ab archs punxeguts, demá tirará á terra, si s' esdevé, un edifici gótich ó bizantí. Aquell que

está enamorat dels seus blassons, molt sovint mentiders, se ven los palaus dels seus avis. Se predica l' ensenyansa de l' art espanyol, mentres se tiran á terra antiquíssimas y venerables iglesias. Y es ben cert que semblant cosa no passa ara sino á Espanya. Ja vindrá un temps en que estarem més avansats..... será quan no hi haurá remey.

La utilitat material es per cert un ídol del nostre temps; mes n' hi ha un altre, encara més poderós, com que aquell s' en fa moltes voltes esclau, y es *lo bon to*, lo desitj de fer lo senyor. Més que demócrates se veuhen, com deya un malaguanyat catedrátich, pretenents d' aristocracia. Los puritans d' Inglaterra se rapavan lo cap pera no semblarse als cavallers, ara 's pot dir figuradament que tots nos deixam creixer tant com podem la cabellera.

En lo mateix us de la llengua materna, que es alló en que hi ha més feeltat y constancia, no tot es or fí, y així 's vejé en lo poch cabal que 's feu, no hi ha gayres anys, d' una lley que li doná una fonda ferida (1), ben al revés del gran burgit que mogué després un decret ridícol y que no podía ser de llarga durada contra les comedies catalanes. Axís també 's veu en lo fástich ab que 's miren certas paraules que no semblen prou pulcres, com son exempligracia, *ensopega*, *ajenollarse*, *preu*, *advocat*, *dugas*, *cego*, etc., etc. Pochs son los que no s' avergonyeixen de dir *pare*, *mare*, *oncle*, *padrí*, *mossen;* los qui no 's menjen un *y* en los noms de casa y no afegeixen un *de* al de las seves mullers, los qui no anomenen ab noms de fonts castellans (be ó mal pronunciats) y encara americans ó extrangers, los seus fillets y filletes, fugint dels nostres bonichs diminutius y derivats. Si axó es catalanisme, la mena que s' en perda.

Arrivam á un punt de que ja s' ha parlat molt, pot ser no prou. No hi ha molt que per tot arreu reynava

(1) La que priva de fer escriptures públiques en llenguas provincials, portant l' esprit uniformador més enllá que 'ls mateixos romans que deixavan fer fideicom ssos en celta y en púnich.

una hermosa varietat de vestidures, de que sols se veuhen ara escasses reliquies. Los homes y les dones de las diferentes encontrades se distingian tant per lo tall com per la especie de les robes. Axó s' en es anat ó s' en va, y ni solsament se tracta de mantindre lo que era com una recordansa y ccmpendi de tot lo demés, es á dir, lo que cubreix y adorna la part superior y principal del cors. Les dones deixan la caputxa per la mantellina blanca, la mantellina blanca pel manton blanch, lo manton blanch per la mantellina negra. Los homes deixan la ayrosa gorra catalana per la lletja y extrangerada catxutxa. Semblava que la gorra ó barretina volia aguantarse y n' hi havia que deyan molt be «que fa més l' home.» Es cert, al manco, que ennobleix la manta y las espardenyas y que embelleix los mateixos vestits tallats al modern. Tant se val: hem arrivat á un temps que 'l pagés se dona vergonya de semblarho.

¿Qué direm de les velles usançes? Tothom fuig del camp; de aquelles masíes umplertes de gent, ahont los mossos menjaven á una mateixa taula ab los amos, que eran un lloch de secors pels pobres freturosos dels encontorns, de aquelles costums senzilles y hospitalaries, de aquelles festes majors de cada casa que eran un fort vincle d' amorós tracte entre 'ls parents, mostres ne queden, mes ben poques. Los mobles de fora van imitant á los de las ciutats, al mateix temps que los de las ciutats van imitant los de França. Les práctiques que avensaven ó acompanyaven als casaments, los jochs de Nadal y d' altres festes, les enramades que no devian res al art; les dances senzilles y decoroses al ayre lliure y á la llum del dia, que feyen á voltes part d' un antich ceremonial, tot se pert, ó decreix ó 's deforma. Fins los ayres ó tonades de la música catalana son tretes de casa seva per sonates vingudes d' altres terres que sembla que 's barallen ab los mateixos instruments que serveixen per tocarles.

Encara 's mantenen fermes algunes coses, com son los castells d' homens del camp de Tarragona que, se-

gons creyem, s' haurian de reformar, mes no de proscriure, y com es també la sardana ab tant amor servada pels geronins y ampurdanesos: ball original y de antiquíssim llinatge, en lo qual se complauhen tant los qui 'l miran com los qui l' exêcuten. Alguna altra cosa segueix, ó natural ó imitada, com son los cants en les vigilies de certes festes y no 'ns desagrada la imitació ab tal que s' acosti á l' original lo més que 's puga.

¿Y no 's podria fer alguna cosa més que imitar? ¿no 's podria trevallar perque 's guarde qualque cosa de lo qu' encara queda? Intent dificultós es sens dubte; mes una propaganda continua ja d' escrit y ja més de paraula, una afició en que 's conegués no sols curiositat, sino respecte, podria fer que los que encara segueixen antigues costums no se avergonyissen de seguirles. Podria veure's en certs cassos la preferencia donada á la barretina (y no fora la primera vegada): seria fácil moltes voltes fer callar les tonades extrangeres y premiar, com s' ha fet en Galicia, als bons sonadors dels ayres de la terra.

Y si tot axó no hi basta, si tot se 'n va, si aquesta y altres prédiques dels catalanistes no poden ser més que exhalacions sens conseqüencia, no 'ns deixam enganyar; no cantem cants de victoria, sino elegíes. Digam, finalment, que vivim de recorts, si no volem reduhir l' us de nostre estimada llengua á expressar solament idees que lo mateix podrian expressarse en la castellana, en la francesa ó en la llatina ó en la inventada per Sotos Ochando.

La poesía dels poetes se inspira de la poesía del poble. No n' hi ha prou de fabricar hermoses tasses d' argent ó de cristall, si no 's poden omplir d' aquelles aygues que 's depuren y s' enforteixen gotejant per les escletxes de les roques.

Barcelona, 6 de Juny de 1878.

La Veu del Montserrat.

ARQUITECTURA CATALANA.

Introducció de l' Album Pintoresch Monumental de Catalunya.

ALS QUI LLEGIRÁN (1).

I.

No fou ilusió nascuda d' un escalf passatjer ni del efecte enlluhernador de la novetat, lo reconeixement que 's feu, no hi há pas garye temps, de que l' haver finat las arts clássicas no era lo mateix qu' haver finat lo sentit artístich, y de que vinguéren novas arts pera fer competencia ab las antigas. En l' art literari (y perdone 's que comensem á parlar y parlem sovint d' alló que 'ns es més familiar), es ara cosa ben sabuda que 'ls pobles de la moderna Europa, hereus y continuadors del poble-rey, han tingut veritable poesía, prou diferenta, mes no per só sempre inferior, superior á voltas, si per certs costats se la mira, á la grega y á la romana. La poesía eclesiástica en llengua llatina, més ó menys renovada, la poesía heróica en duas (sino en tres) llenguas románicas, la popular en totas, la poesía simbólica que vingué á cap de produhir un poema verament portentós, sens parlar de las obras més triadas de la poesía purament artística en la Etat mitjana y en la més acostada á nosaltres, mostran especials bellesas que bé 'ns poden aconortar d' haver perdut qualques primors de las lletras

---

(1) En est escrit (que no ha sigut fet per elecció propia) havem acomodat los plurals verbals y femenins al us seguit per l' *Associació:* cosa á que no donam gran importancia, pero que advertim pera no passar per massa variables.

clássicas. Y lo que succehí en la poesía, succehí en las demés arts y molt particularment en l' arquitectura y en la escultura sa companyona. Y succehí encara més; que així com entremitj de las molt bonas llevors que fructificáren en lo camp de la nova poesía s' hi barrejáren algunas plantas dolentas, com fóren la mal entesa imitació dels antichs, la vanitat d' una ciencia mal aplicada, regustos de la decadencia clássica, massa importancia donada á las singularitats de la metrificació, de vegadas l' afectació, y bé podem dir las cansonerías del tracte cortesá, res d' axó apar en la arquitectura, qu' es una continuació vivent, no una pura imitació de l' antiga, que cada día 's renovava sens deixar de tenir un peu ferm en la tradició, que tirava sempre á un fí determinat, lo qual li dictava las lleys propias de cada fábrica, y que per la naturalesa del mateix art podía y devía atareyarse en ornaments y menudencias que per compte d' alterar lo pensament principal ajudavan á declararlo.

Així ho veyem en especial desde 'ls segles en que la noble tradició llatina se maridá ab las maravellosas invencions vingudas de la nova Grecia, produhint un art no sempre regular y correcte, mes sí abundós en afortunadas ardidesas y en variats conceptes. Aquest fou l' art suara conegut ab los diferents noms de saxó, normand y llombard, trets de nacions que ab bona sort lo cultiváren, mes que á la fí ha trobat la denominació més convenient y segura de románich-bisantí. Ad aquest art pertanyen las construccions que, segons observació d' un orador sagrat (1), tan bé deyan ab los llochs solitaris, estimats pels fills de Benet, mes també doná grossas catedrals, parroquials ecclesias, centre dels poblats que naixían ó ressucitavan, palaus enmurallats dels reys dintre de las ciutats ó dels reyetons feudals en las peladas rocas. Ab ell tan sols, ja 's podía dir que la novella

(1) *Sermón predicado en Santa María de Villafranca por el P. Eduardo Llanas*, etc.

Europa gaudía d' un art ben seu, ab propias usansas y fesomía, mes mancava encara lo millor. Del sí mateix d' aquella arquitectura qu'anava ja tirant á fer pujar cap amunt las construccions, ab l' introducció d' un senzill arch fet de dos trossos, nasqué un genre may vist ni conegut. Nasqué la que sens por d' errar podem dir invenció artística més original dels temps moderns, la que doná á la pedra la mollesa y la muntada dels vegetals, la que, com algú ha dit, arrivá á espiritualisar la materia, la que fongué sens esfors y ab armonía tots los elements que li suministrá l' art anterior, estampanthi un nou sagell y adunant la més pregona ciencia estática (1), l' esperit general simbólich (2) y 'l més purificat sentit artístich. Aquesta arquitectura, anomenada gótica, ó tudesca, ú ojival, ó més bé, arciaguda (d' arch d' atmetlla), llegítima filla de l' Ecclesia, suau exhalació, si axí 's pot dir, del esperit cristiá, y que al mateix temps sembla més comunicativa y en certa manera més popular que la bisantina, naix, creix y s' perfecciona en breu discurs de temps. Mes l' esperit dels homens que may está quiet, no 's contentá ab tanta bellesa y tractá de refinarla més y més, promovent una decadencia, qu' encara que tal, no es gens lletja. Y més tart, no cansat encara de mudansas, las trová en la reproducció de formas de l' antiguitat clássica, que 's pensava imitar fidelment, no fent més (sobretot al comens) que un gótich disfressat (3), qu' altra cosa no consentían

---

(1) Sens aquesta ciencia haguera sigut impossible l' arquitectura gótica. Segons veyem en lo quadern : *Delle benemerenze di S. Tomaso verso le Arti belle* del P. V. Marchese, una part del avens de la matemática aplicada á la nova arquitectura s' atribueix á Albert Magno, mestre de Sant Tomás.

(2) Sobre l' esperit simbólich de l' antiga arquitectura, que no cal pas pensar que sía una sutilesa dels moderns escriptors, publicáren un llibre, que traduhí lo Prebere Bourrassé, com han de saber bé molts dels lectors, uns erudits doctors d' Oxford, fundantse en antichs escrits.

(3) Com naturalment se creuría que copiam aquest concepte del bell *Ensayo histórico* de Caveda, ahont se trova explanat, se 'ns permetrá dir que ja lo indicárem en un article: *El último clasicismo.*

las vellas costums ni moltas vegadas las necessitats de las fábricas novament construidas.

Havem parlat de las diferencias que 's poden notar entre l' art literari y l' arquitectura. També 's poden senyalar paritats. La continuació de las tradicions llatinas en los primers temples cristians correspon molt bé als més antichs himnes ecclesiástichs que 's valen de la llengua y métrica clássicas, encara que modificantlas y omplintlas d' un nou esperit. La severa majestat del románich-bisantí fá pensar en los himnes y seqüencias de temps no tan llunyans, com se veu molt especialment si ab las més augustas obras d' aquell genre s' acompara la sublime prosa del *Dies iræ*. Per altra part, molts ornaments de la mateixa arquitectura, que no sé si 'ls antichs clássichs haurían motejat de bárbaros ó d' assiátichs, nos recordan l' introducció de la rima y l' us de certas formas d' estil en molts escrits d' aquells días. L' ufana y l' alegre expansió del orde gótich sembla que té que veure ab l' universal cultivament de las llenguas neo-llatinas y dels moderns genres de poesía. Y finalment, no hi há pas dubte de que, així en los escrits com en las obras plásticas, se veu cap á la tardó de la Etat mitjana una barreja, gens adversa á l' ingenuitat y á la gracia, de gótich estil y de clássica renaixensa.

II.

Tampoch es una ilusió que á la nostra Catalunya li pertoca una bona part de la gloria del art modern, sens qu' aixó vulga dir que fos un centre y una escola á la qual vinguessen á estudiar los de las altras terras, sino perque sapigué ferse sevas, y realisarlas ab especial perfecció, totas las invencions que de fora venían. Si la nostra literatura, pera seguir la comensada comparació, essent com es rica y justament estimada per naturals y forasters, no té en tots los rams quant té alguna de las altras, en las arts plásticas de la Etat mitjana no havem

d' amagar la cara per las de cap altra terra. Deixant apart los monuments primitius (inexactament anomenats prehistórichs), los tan escassos com preuats fragments helénichs, las riquesas romanas que son més aviat glorias propias del poble-rey, pero que donan bon testimoni de la grandesa de la capital de Espanya citerior y de no haver sigut poca cosa altras ciutats y entre ellas l' *amena seu dels richs* d' Avieno, lo que una diligent atenció ha pogut endevinar com antecedent á la vinguda dels alarbs (1) y lo que se sap haver existit y ha sigut arrebassat pel temps y per las novas construccions; y passant al temps en que l' Espanya que havía sigut goda, y dins d' ella nostre territori, lluytá per ella mateixa ó ab l' ajuda d' altres pera conquerir l' antiga independencia, veyem formarse aquí un art cada día més fértil y esplendent. Dels mateixos alarbs ha quedat per cert molt poch, ja sía dels temps en que imperavan, ja de quant eran encara aprop y de vegadas amistantsats ab los nostres, y ademés deixaren rastres de llur passatje en obras posteriors, á ells no pertanyents (2).

Ab las armas carolingias vingué l' art dels pobles d' allá 'ls Pirineus, que havían ja rebuda y anavan rebent l' influencia oriental. Aquella restauració era, no cal dirho, especialment religiosa, y derrera dels guerrers venían los bisbes y 'ls monjes, portant tota una civilisació, en que hi anava com necessitat y ornament lo séquit de totas las arts. Gran nombre de temples y mo-

---

(1) Nos referim al discurs llegit per D. Elías Rogent en la sessió pública de l' Academia de Bellas Arts l' Octubre de 1857; discurs que en vuyt planas (11-18) inclou una complerta suma histórica de l' arquitectura catalana. De lo que 'ns resta del art modern anterior á la vinguda dels alarbs parla en las planas 12 y 13.

(2) Dels alarbs vingué l' us del arch de ferradura y dels xiamesos ó finestras ab *trencallums* y també, segons sembla, de las rejolas de Valencia y dels guadamecills; mes no, segons creyem, molts ornaments y entrellassats. Se diu, mes no 's prova, que té molt d' arabesch lo cláustre (ó la cláustra pera parlar com los nostres antichs) de Sant Pau del Camp, tan original en la figura com en la construcció.

nastirs se edificáren en lo segle IX, mes tots, ó quasi tots, y lo mateix se pot dir del X (no creyém que ni del un ni del altre subsistesca cap obra sencera), cayguéren pera fer lloch á construccions novellas y més artisadas. Si las més antigas fóren obra dels reys franchs, quant més ó menys plenament dominavan y quant, per altra part, nostra metrópoli ecclesiástica era encara enllá 'ls Pirineus, la vida passá després del centre al extrem y l' art se feu á poch á poch y per tots conceptes, propi de la nostra casa (1). Los comtes marquesos cada día més independents y més engrandits per la creixent restauració y pel parentiu ab potents familias, sobre tot del mitjorn de França, los comtes particulars eixits molts de la familia marquesal, moguts com aquesta per la fé religiosa, y que, per altra part, tenían punt en embellir las vilas que donavan nom á son domini, ajudats, com es de pensar, per los tributs y la feyna corporal de la gent menuda, produhiren en gran part la memorable era arquitectural que comprén los segles XI y XII, y de que, per fortuna, tan bellas mostras han arrivat fins als nostres días.

Las tradicions, molt y molt poderosas del art llatí dels últims segles, las comunicacions quotidianas ab lo mitjorn de França, sens dubte també las que teníam ab las parts d' Italia (2) ministravan elements á aquell art,

---

(1) Veja 's sobre aquest punt Antoni de Bofarull, *Historia crítica de Catalunya*, II, 297 y ss.

(2) Així ho fan creure las costums viandants dels antichs artistas y las lligas y 'l comers dels nostres ab aquellas parts. Com es ben sabut se conserva un preciós capitell fet en un tot com los de Rávena. En un document de 1175 (que ja recordárem en altra part, pero que mereix ser citat ab més precisió y deteniment) se llegeix: «.... ego A. (rnaldus de Perexens) Dei gratia Urgellensis Episcopus... commendo tibi Raymundo Lambardo opus beatæ Mariæ (es á dir, de la Seu de Urgell) cum omnibus rebus tam mobilibus quam inmobilibus... et cum obligationibus oppresionum et pœnitentialium et cum elemosinis fidelium et cum nummis clericorum .. Et propterea damus tibi cibum canonicale in omni vita tua, tali videlicet pacto ut tu fideliter et sine omni enganno claudas nobis ecclesiam totam et leves cloquearia sive campanilia, unum filum super omnes voltas, et fa-

que com nascut de vera inspiració, no s' contentava pas ab imitacions y fredas copias. No pogué ser major l' activitat y la riquesa, ni tampoch se pot imaginar una producció més diversificada. L' arquitectura d' aquells segles se 'ns presenta ab totas sas modificacions y especies: desd' aquell estat més rudimentari en que una ratlla valía per una voluta y duas ó tres ratllas per una cara d' home (1), fins á las maravellas de l' escarpra que s' admiran en los innombrables y sempre diferents capitells de tants y tants cláustres; desde 'l genre quasi del tot románich que 's veu en las bellas ecclesias de Sant Pere de Roda y Santa María de Besalú, fins al complert románich-bisantí de que 'ns restan tants exemples; y dintre de aquest, desd' aquellas construccions en que apareixen tan sols los elements més necessaris, com Sant Pons de Corbera y tants altres, fins á las construccions plenas de riquesa y fantasía de que es mostra, no única, mes sí superior, lo front (ó fatxada) de Santa María de Ripoll; desde las invencions que als nostres ulls semblan un poch estranyas y massa fantásticas, fins á las concepcions més severas com lo refectori de Poblet, á las d' una noble magnificencia com l' absis interior de Sant Pere de Besalú, ó d' una puresa verament clássica com lo de Sant Martí Sarroca.

---

cias unum cugul bene et decenter cum omnibus suis pertinentiis. Et ego R. Lombardus convenio.... quod hoc totum sicut superius scriptum est, vita comite, perficiam ab hoch presenti Pascha, quod celebratur anno dominicæ Incarnationis M.° C.° LXXV.° usque ad VII annos fideliter et sine omni enganno. Ita ut singulis annis habeam et teneam ad servitium beatæ Mariæ, me quinto, de lambardos, id est. IIII.° quator lambardos et me... et si cum istis potero perficere faciam, et si no potero, addam tot cementarios quod supradictum opus consumatur in præfato termino...» Villanueva, *Viaje literario*. IX, 191 y 298. Es pera nosaltres evident que 'ls *lambardos* (ab substitució de *a* á *o* fet pera parlar popular ó qui sap si per lo qui va transcriure 'l document) son mestres de casas vinguts ú originaris de Llombardía ó que d' aqueixos reberen lo nom pera indicar son ofici, oposat com se veu al de *cementaris* ó com ara 's diu *paletas*.

(1) Així 's veya en un ala (ja destruida) del cláustre del antiquíssim monestir de San Sebastiá dels Gorgs.— Se 'm fá notar que moltas vegadas la rusticitat no provenía d' impericia, sino de que no 's va acabar l' obra; mes no era segurament així en lo cas citat.

Lo estil bisantí s' en aná, y no com altres estils per esmortehiment y decadencia, sino ab ple vigor y vida, com mostra en las moltas y ben celebradas obras de las anomenadas de transició en que aquell encara domina. Y s' en aná no sens deixar entre nosaltres may oblidadas tradicions. Axió 's veu en algun edifici en que 's manté bona part de aquell estil, fet en temps no molt llunyá (1) y en la continuació del arch redó en construccions que son per altra part del genre més modern.

¿Per quín camí arrivá á Catalunya lo nou arch que diferencia de las més antigas las últimas obras bisantinas? Sens dubte del Septentrió, d' ahont venían llavors totas las invencions y tot avens, y foren tal vegada sos introductors ó al manco sos primers propagadors, los monges que provenían del nou institut de Claravall, transplantat á regions més meridionals y passant molt aviat á Catalunya.

Comensá cap aquell temps una era de gran moviment y renovació pels pobles de l' Europa que formavan una especie de comuna nacionalitat cristiana, d' instituts y costums consemblants, sens perdre per só cadescú son propi temperament. La major propagació de las lletras, sobre tot en las escolas del orde ecclesiástich (enriquit ab la nova fundació dels frares mendicants) y també en las corts dels reys y dels princeps, la major gentilesa y menys aspra vida del bras militar, la gran creixensa del poder municipal, efecte y causa del avens en las arts de l' industria, fóren las principals fonts d' aquella renovació. Mes lo que per tot arreu succehía se practicava aquí ab més vigor y alacritat. Era lo nostre un poble que, vencedor dels enemichs de la fé y de la patria y enfortit per l' unió ab un altre potent territori, estava content d' ell mateix y confiava ab sa fortuna. L' esfors que ha-

(1) Per exemple la boniquíssima capella de Sant Johan de Vilafranca del Panadés que semblaría del comens del XIII y no existía encara en 1307. Veja 's *Memorias de la Academia de Buenas Letras*, II, 527. Nota.

vía necessitat pera la complerta deliberació de la terra, ara sobreixía y s' escampava per regions estranyas, fent de la nació regida pels descendents dels nostres comtes un dels més temuts imperis d' Europa.

Aquella era de prosperitat y grandesa (en que no tot s' ha d' alabar) fou acompanyada d' un admirable floriment de l' art que llavors regnava. Lo genre anomenat gótich se feu aquí catalá arrelantse fondament y prenent certas prácticas especials, segons la observació d' algun mestre del art, no sols en los conceptes totals, y en lo tall de certas parts, sino també en la mateixa material construcció (1).

¿Y quí no sap que d' aquesta mena de arquitectura s' en trova abundó en Catalunya? ¿Quí no l' ha coneguda des la infantesa, ja sía en la parroquia hont fou batejat, ja sía en una capella ó casa particular del seu carrer? Llarga fora la llista de las construccions d' aquells segles y sa enumeració, per forsa incomplerta, més propia de un trevall formal que d' un lleuger y breu dictat com es lo present. Mes no cal sino imaginar lo que fou una sola població, per suposat de las de més importancia, pera jutjar aquella riquesa arquitectural. Escullim, com es natural, l' antiga Barcelona. Pera afigurárnosla tenim alguns lo trist privilegi de no haver d' acudir del tot á la imaginació, podentnos servir de la memoria, sens comptar lo que per fortuna queda encara á la vista de tothom. Ademés de las construccions bisantinas qu' eran llavors en major nombre y de que tenim una molt bella mostra en la venerable capella de Marcús, vejám primer de tot la Seu, admiració de propis y estranys, en que l' inmortal mallorquí Fabre agermaná tan armoniosament l' arch redó ab lo d' atmetlla, y que continuada en temps posteriors no perdé l' unitat

(1) Com á práctica molt propia, pot ser noexclussiva, de la nostra arquitectura d' aquell temps, sembla que bé 's pot senyalar l' us d' embigats per compte de voltas que 's trova en alguns dels nostres temples.

y conseqüencia; Santa María del Mar, gens manca de riquesa y elegancia, encara qu' en ella guanya la severitat y grandesa; Santa María del Pí, de tan convenients proporcions; Santa Agueda, miracle de gentilesa, la del bellíssim embigat y del incomparable cloquer; Santa Ana, veritable abadía campestre dins dels murs de Barcelona; los cláustres tan ben tallats de Montesion y 'ls no inferiors que poch fá 's veyan (¡y ja no 's veuhen!) de Junqueras; recordem lo convent de Fra-Menors ab sos també magnífichs cláustres y Santa Catarina, perfet exemplar del art gótich; pensem en las construccions civils de que 'ns quedan tan bells fragments (¡tan sols fragments!) en la Llotja, Casa Municipal y Diputació, y en las militars de que havem vist una gran mostra en las torres, tan robustas com elegants, de Canaletas y en lo tros de muralla que tan bé l' acompanyava, y afegimhi altres convents y ecclesias y per tot arreu capelletas y tabernacles, torres quadradas, redonas y poligonals, casas ab porxos, aximesos, escuts, voladas, mirandas, canals y marlets per defora y bells patis y taginats á l' interior y tot aixó sens perdua de la netedat y policía que féren famosa aquesta ciutat, y digam si, en lo que especta á la bellesa, Barcelona ha guanyat ó ha perdut (1).

Lo que veyem y sabem de Barcelona s' ha de pensar també, guardant proporció, de moltas altras poblacions, grans y mitjanas de Catalunya (per tal que moltas de las petitas se degueren contentar de lo que ja tenían), y d' ellas bé 's pot dir que 's convertíren en un veritable jardí d' innombrables y agraciadas plantas góticas.

---

(1) Tampoch cal menysprear las obras barcelonesas del primer renaixement. Veyem encara (treta del seu lloch y sens la companya d' aquell tan senzill com ayrós campanar) la fatxada de Sant Miquel, y no fa molt que la familia particularment més il lustre d' Espanya tenía entre nosaltres un palau del renaixement, digne de ella.

III.

Las riquesas artísticas de Catalunya ¿han sigut fins ara desconegudas? De cap manera; y llarga fora també la enumeració de quants de lluny ó d' aprop han contribuit á que 's posés en ellas la vista. De lluny, dihem, pus en esta com en altras materias es prou fácil pecar per injusticia envers aquells que comensáren á obrir novas vías. Pensam que 'ls que per primera vegada miráren ab interés los monuments de la Etat mitjana fóren los antiquaris, á qui 'ls feya, no obstant, mitja vergonya confessar que trovavan gust en mirarlos. Podem citar al nostre Capmany que en tota mena d' assumptos fou lo qui despertá lo nostre sentiment provincial, que en los temps antichs havía sigut fill del instint, y que ab ell passá á serho de la reflexió y del estudi. No podem tampoch oblidar los altres inquiridors de memorias historials que, quant no féren altra cosa, recullíren escripturas qu' han auxiliat en gran manera los posteriors estudis arqueológichs (1). Vinguéren aprés los poetas y 'ls crítichs empeltats de poetas, als qui 's deu, no cal dubtarho, lo novell sentit de l' historia descriptiva, de la primitiva pintura y de l' arquitectura dels nostres antipassats. Per fí los artistas de professió que seguíren la nova empenta, donáren sosteniment científich á lo que no més era una intuició, y arriváren al fons de lo que principalment se coneixía com una bella apariencia.

Entre nosaltres bé 's pot dir que las duas derreras

---

(1) Nos referim sobre tot á Florez y á Villanueva: aquest es un pou de noticias, entre ellas moltas referents á artistas catalans ó trevallants en Catalunya.—Una 's deu corretgir: l' inscripció del cláustre de Sant Cugat no diu, com alguns han llegit faltant al sentit y al vers: *Hæc es Arnaldi sculptoris forma cœli*, etc., ni tampoch com corretgeix Villanueva *forma Gatelli*, sino *forma Geralli*, que dona 'l perfet lleonisme y un sobrenom més propi d' aquell temps.

causas vinguéren plegadas. Los artistas ensenyats fora d' Espanya (y algun n' hi havía de ben disposat per anteriors lecturas poéticas), y 'ls lletrats que aquí s' havían donat als recorts de la nostra historia y á las falagueras emocions de totas las arts bellas, se trováren agermanats en molts pensaments y desitjos. Aquella fou, aixís podem dirho, l' etat heróica de la nova arqueología. Ab molta rahó s' ha parlat de las molestias y fatigas que duyan llavors semblants trevalls, mes altras cosas las compensavan. Tot era descubriment y sorpresa. Semblava que sols alguns iniciats podían alsar lo vel ab que las maravellas del passat estavan cubertas per efecte de la preocupació y de l' ignorancia. Y ademés, com las distancias eran distancias, aquell qu' arrivava á una nova regió se trovava més rejovenit en pensaments y afectes.

Un nom se pot y 's deu citar com á complerta personificació d' aquella renovació arqueológica, y lo primer en donar d' ella pública mostra. Fou l' escriptor Pau Piferrer al qui oferí ocasió, medis y material execució lo meritíssim dibuixant Xavier Parcerisa. Entráren abdos ab gran dalé en la carrera, y vinguéren á cap d' una obra que, tot per tot, no ha sigut encara excedida. Y això que 'ls llibres de l' historia del art no eran en aquell temps tants ni tan divulgats com ara, y creyém qu' en realitat al comens no coneixía Piferrer més escrits á ella referents qu' algunas planas de Jovellanos y Capmany y un famós capítol arqueológich d' una novela francesa. Que ho considere lo qui estudíe ó fulleje los primers volums de las *Bellezas y recuerdos de España*, y no s' admirará de trobarhi omissions ó cosas de massa al mitj d' altras dignas de tota lloa y que prou costaría millorarlàs, y si no hi cerca ab preferencia tacas ó relliscadas (¿ahónt no n' hi há?) tindrá d' esclamar: «¿això 's sabía y 's feya á Barcelona fá aprop de quarant' anys?»

Aquí vindría bé un catálech de tots los trevalls de catalana arqueología, fets de Piferrer ensá, y 'l pensa-

ment de formarlo 'ns passá pel enteniment; mes vejérem qu' era feyna llarga y obra exposada á descontentar á molts, tractantse, com per fortuna 's tracta de personas la major part vivents, que 's queixarían ab rahó si 's parlás de llurs obras sense suficient estudi. Nos contentarem, donchs, ab una indicació general y vaga.

Devem comenzar per una *Obra pintoresca* que nasqué, si no ho tenim mal entés, de la noble emulació en alguns mestres de l' art suscitada al veure que dos *profans* s' havían ficat dins de llur territori. L' escriptor encarregat de la part literaria aná guanyant forsas, y més endevant proseguí dignament l' obra de Piferrer ab qualitats propias d' estil, conservant encara un bon esperit (al menys en general) que no desdeya del de son predecessor.

D' aquell temps ensá han surtit una munió d' obras referents en tot ó en part á l' historia del art catalá. Barcelona y Gerona (1) ne tenen més de duas, Tarragona una y part d' un' altra, y sabem que de Lleyda (á més d' un guía molt nou) s' ha escrit al manco una monografía de la Seu. S' han publicat també molts guías d' altras poblacions y llochs que han servit, si no sempre pera fer avansar los coneixements, al menys pera propagarne 'l gust y la curiositat. Entre mitj de planas d' historia civil trovam indicacions ó excursions arqueológicas y á voltas estampas que no son de mera fantasía, sino de veritable preu científich. Trevalls especials s' han fet també d' historia artística (alguns en articles de Revistas y Diaris) y no sols de l' arquitectura sino de la pintura y de l' indumentaria, sens parlar de la numismática, que sempre ha tingut més aficionats y que ara té veritables mestres.

(1) Ademés de las obras relativas á l' última ciutat, per dos patricis, podem citar com d' autor extranger y defunt: *Monuments d' arquitectura inédits;* primer quadern, Gerona, per Schultz-Ferencz (en francès y alemany) que sabem se proposava completar lo llibre inglés de l' arquitectura gótica en Espanya de Street. Veja 's sobre 'ls mérits y defectes d' aquella obra un article de D. E. C. Girbal en la *Unión del Magisterio*, V, n.° 31.

Al parlar dels que han contribuit al avens d' aquestos estudis, mereixen especial recort los professors qu' en las Escolas de Bellas Arts ó en algun Seminari (1) han explicat l' historia general d' aquellas, no oblidant la particular de Catalunya, y alguns entesos aymadors, que sens professar ni voler escriure, han fet molt bons serveys de paraula y d' obra (2).

IV.

Molt hi há de fet, més resta que fer. Encontradas enteras son si fá no fá desconegudas, altras no s' han registrat prou y entre lo conegut hi há molt de no publicat (3). Y en alguns monuments hi cal anar depressa, com per exemple en lo palau de Castellet, que cada día 's veu més desfet, y que bé 's pot dir que 's va fonent. Aquesta es la causa que tant aviat com sapiguérem la fundació d' una societat pera estudiar y publicar monu-

(1) Al de Tarragona pertany la honra, segons creyem, d' haver sigut lo primer en donar aquesta ensenyansa, la qual ocasioná un llibret modest pero molt útil.

(2) Com tres grans y entesos aymadors (¡ dos ja defunts !) havem conegut especialment un filosop-artista, un jurisconsult-erudit y un poeta-bibliógrafo.

(3) Creyem qu' especialment en la que avuy s' anomena provincia de Lleyda hi há cosas novas que veure, ó al menys que publicar, y 's pot citar per exemple la magnífica y original fatxada de la parroquia d' Agramunt (*). Al Panadés, ademés del castell que aviat anomenarém. al devant del qual hi há una ecclesia ab un atri bisantí que conté tombas molt notables, tenim la molt bonica capella de Moja, l' hospital d' Olesa (ó de Cervelló), etc. També creyem que donaría fruyt una anada á Tortosa, hont hi há una bona catedral qu' en alguna cosa recorda la de Barcelona.—A propósit de lo qu' hi ha que fer, recordarém qu' un gran arqueólech castellá, autor d' un novell y molt celebrat llibre (en inglés) sobre las arts suntuarias d' Espanya, nos deya: «Los catalans han fet molt per la seva historia artística, mes considerat lo que tenen encara no han fet prou.»

(*) En lo prospecte de la segona colecció, que dona tan bonas promesas (ja justificadas per las primeras entregas), parla l' *Associació* de la publicació d' un monestir d' aquesta provincia, com es lo de Santa María de las Avellanas.

ments artístichs, creguérem que s' en trauría més profit que d' altras que no 's proposan més que llegir poesías ó bé discursos sobre punts generals (sens que vulgam dir que no s' hajan d' escriure poesías y discursos). Encara que no 's tractés sino de la publicació de novas estampas, fora ja fer un bon servey, no sols perque ab ellas se perpetúa la memoria dels objectes que no 's poden salvar de la destrucció (los quals en realitat son pochs si hi há bona voluntat), sino perque ensenyan als mateixos ignorants qu' han d' estimar las cosas que valen la pena de ser representadas, serveixen ademés pel gust y l' instrucció dels que no poden veure 'ls originals y pel recort dels que 'ls han vist, principalment d' aquellas personas, que n' hi há, de naturalesa ó costums més subjectivas que objectivas, ó com s' ha dit molt bé, més musicals que pintorescas, só es, més aptas pera rebre las impressions de las obras d' art que pera recordarne las particularitats. Aquestas estampas, publicadas ja en gran nombre pera la *Associació*, han sigut per tothom molt estimadas, y 's veu que 's té gran punt en que vajan millorant més y més. No s' ha contentat tampoch la *Associació* ab la copia dels monuments, sino que 'ls ha acompanyat ab breus é instructivas explicacions pera tota classe de lectors profitosas. Y si 's mira ademés del ALBUM PINTORESCH-MONUMENTAL son interessant *Bolletí*, se veu quant d' ella s' ha de esperar, pus va recullint sens parar objectes artístichs, noticias, documents y tradicions que arrivarán á formar un preciós depósit.

Ara 's permetrá als anys y á l' experiencia, encara que parlen per boca de qui fá ja temps no 's té ni 's pot tenir més que per simple aficionat á semblants estudis, donar alguns consells, fills de bona voluntat, y que en veritat fan de bon donar quant se contempla los trevalls d' altri ab las mans plegadas. Alabam lo bon esperit que 'ns ha semblat dominar en tota la part literaria del ALBUM y no tenim més que recomenar que d' ell no s' aparten sos joves redactors, sense deixarse enganyar per la celebritat, que pot ser en certa part merescuda, d' alguns escriptors

d' aquestas materias. Creyem que no convé (sens deixar per só de recullir tota mena de documents) que 's dongan massa á certas inquisicions hipotéticas y dutas sovint per mal camí y que ademés poch tenen que veure ab l' historia del art propiament dita. Plaunos que serven sempre y l' unescan ab l' esperit científich, lo sentiment estétich, sens caure en la sequedat d' esperit, encara que fugint de frases convencionals y ociosas. També 'ns plau que de tant en tant dongan vistas y explicacions de paysatje, com n' hi há ja en el Album molt bellas mostras. En quant á la part histórica qu' acompanya la descripció dels monuments, ja sabem que no s' ha de voler que per cada estudi separat se ramenen los papers y pergamins d' Arxius y Bibliotecas; pero sempre s' hi hauría de trovar (com ja s' hi trova la major part de vegadas) abreviat y ab bonas referencias, tot quant se sap de l' historia del monument pels llibres antecedentment publicats. Creyem també que no sería mal estampar menudencias dels ornaments y de la construcció, com á cosa qu' en l' esdevenidor podrá servir pera classificar las escolas, fixant las germandats y descendencias dels edificis. Finalment, sense cap motíu de pensar qu' així no 's fassa, encomenam molt rigor, no en la conservació, sino en l' adopció formal de noticias, á las que no s' ha de donar més importancia que la que té la font d' ahont se trauhen, y sobretot de tradicions populars, de manera qu' en sa transcripció no hi intervinga l' imaginació del recullidor (1).

(1) Sens desitj de criticar á ningú y sens saber fixament d' ahont ha vingut la primera errada ó invenció, citarem lo que s' ha dit d' una de las torres del castell de Cardona. Certament n' hi ha una qu' anomenan la *Torre de la Minyona*, y suposant qu' aquest nom ve de la vellura, fácil es pensar que hi estigué tancada una donzella, y que, com esta no havía de ser una qualsevol, podía molt ben ser germana ó filla del comte regnant, y que lo seu delicte era sens cap dubte d' amors. Lo mal es que la paraula *minyona* es en la nostra llengua relativament moderna (s. XVII?) y no 'ns costa gayre creure que tenía rahó un home de la terra que cercava lo motiu d' aquell nom en la figura de la torre, la qual mostra una certa semblansa ab lo cos y cintura d' una noya.

L' *Associació* ha produhit ja saborosos fruyts; ha donat molts trevalls bons y alguns d' excelents. Altra cosa no podía eixir d' un recull de joves coratjosos, que 's poden ajudar uns als altres, completant cadescú lo que al company li falta. Deu també desitjarse que s' entengan las Societats que 's proposan objectes semblants, pera afitar los respectius territoris y pera donarse generós auxili.

V.

L' esfors individual, lo de l' *Associació* y de las altras Societats agermanadas, han de tirar abans que á tota altra cosa, á la conservació dels monuments. Molt s' ha guanyat de quaranta anys ensá en gust y en coneixements arqueológichs (y direm també, encara que no siga del nostre objecte, en bons efectes produhits pel estudi dels antichs exemples en las prácticas arquitectónica y decorativa); pero 'ns estimaríam més que res d' aixó fos, ab tal que las cosas estiguessen com estavan. Lo que no s' hagués fet se podría fer, lo que s' ha desfet no 's pot refer. Cada monument es un exemplar únich, fill, ademés del enginy, de las circunstancias históricas de que á sa tanda ell se converteix en viu testimoni y res hi há que puga posarse en son lloch. Útils, com s' es dit, son las copias, mes qui ab ellas se contentás sería com qui 's satisfés del dibuix que representa una persona cara, podent véurela en realitat, ó qui no fes cabal d' un poema original perque 'n té una traducció en altra llengua. Utilíssims son los museus, mentres usen y no abusen de son *dret de naufragi*, es á dir, mentres deixen en son propi lloch lo que hi está bé. Ni las copias, per bonas que sían, ni 'l recull de fragments, per bé que se 'ls ordene, poden satisfer lo sentiment artístich, ni 'l sentiment históric, pus volen abdos veure tot lo monument ó al menys lo que han respectat los segles, ab la natural correlació de las parts, en lo terreno hont fou construit y, tant com puga ser, ab las circunstancias que 'l acompanyavan ó al menys ab los recorts que á ells

s' ajustaren. Los qui tenen afecte y veneració (que no es tampoch cega idolatría) per las cosas dels antipassats, que voldrían veure respectats las obras, las usansas y fins los arbres del temps vell, no 's contentan, encara que molt los estiman, ab simples estudis arqueológichs. Es cert que molts no participan d' aquells dos sentiments y que també n' hi há que creuhen tenir lo primer sens preuar molt lo segon, mes perque existesca algú que no trova gust en la música ¿tindrá drets aquest tal de privar als altres del pler qu' aquella 'ls porta? No ho pensava així lo bon arquitecte qu' en una casa, de la qual pérdua nos havem ja plangut, al costat del lema *privatæ utilitati* inscrigué l' altre bell mot: *publicæ voluptati*, com si donés possessió als vehins y als viandants de la exterior hermosura del edifici (1).

Si volem ser verament il-lustrats, si volem seguir l' exemple de las demés nacions, no esperem á repentir nos quant ja no hi haurá remey, guardem los monuments que 'ns restan, pensem que no fentho així trencam los drets de las generacions esdevenidoras, y també, com sabiament digué un nostre amich, de tota la república de las arts (2).

Tota afició artística que aixó no sía, més aviat que ver amor, no es més que vent de moda ó befador *dilettantisme*.

Novembre de 1879.

Album Pintoresch Monumental de Catalunya, per l' Associació Catalanista d' Excursions Científicas.

---

(1) Pus per necessitat ó per gust se tiran á terra tantas casas, ¿per qué no s' aprofitan las parts bellas que tenían com finestras, patis, etc ? Y ¿quin mal hi hauría en que en las parets de las novas se posasen los escuts, emblemas ó relleus (encara que valguessen poch com escultura) que hi hagués en las antigas? Aixó valdría més que noms históríchs sobreposats.

(2) D. Francisco Morera, en un informe pera la conservació de las murallas ciclópeas de Tarragona. Y ja que d' aquesta materia 's tracta, no podem deixar de recordar y recomenar l' interessant escrit d' un altre amich, D. J. Fontanals del Castillo: *De la conservación de monumentos franceses en 1789 y en 1848.*

CALDERÓN.

Discurso leído en la fiesta literaria celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona en Mayo de 1881, con ocasión del segundo centenario de la muerte del poeta.

EXCELENTÍSIMO SEÑOR:

Siempre, aunque por diversos modos, se ha procurado honrar la memoria de los varones esclarecidos, soles del mundo intelectual. Anda nuestra época muy solícita en este ejercicio, y sería por ello muy de alabar, si algunos no lo mirasen como una suerte de nuevo culto, cuando no de culto único, siendo éstos cabalmente los que juzgan simple efecto de un feliz accidente cerebral las extraordinarias potencias del alma humana. Con mayor motivo tributaremos honores á los que las poseyeron, si las tenemos, conforme es debido, por reflejo, á menudo obscurecido y alterado, de una luz superior, y si en la admiración de una grandeza siempre limitada, vemos como el presentimiento del primer manantial de todas las grandezas.

Entre los hombres que mejor dotados nacieron, cuéntase el poeta sumo, príncipe del teatro Español, don Pedro Calderón de la Barca. Príncipe se le ha llamado y con razón, pues nadie dominó como él todos los ámbitos de nuestra poesía escénica, ni se enseñoreó tan victoriosamente de todas sus especies y variedades; y si de haber cultivado con más frecuencia algunas de ellas se dedujese que fué menos apto para otras, no se estaría en lo cierto. Rivaliza con los mejores en lo cómico y los supera, si al caso viene, en vigoroso naturalismo. En la comedia de costumbres caballerosas, en la pintu-

ra de las delicadas contiendas de la galantería y en la invención de lances enmarañados y sorprendentes es, por confesión de todos, incomparable. Pues si por lo trágico va, por las batallas reñidas en el secreto recinto del alma, alguno de los nuestros tal vez le iguala, ninguno le vence. Hablar de drama religioso y simbólico ó de auto sacramental y hablar de Calderón, es decir una misma cosa. De manera que bien puede llamársele compendio y cifra de cuanto poseía ó deseaba la Musa dramática española.

Presenta concentradas su fisonomía las facciones esparcidas en los poetas dramáticos sus predecesores y contemporáneos, con un no sé qué más trascendental y exquisito. Distínguele además aquella su predilección por dos clases de argumentos á que pueden reducirse, sin grande esfuerzo, todos ó casi todos los dramas de su copioso repertorio.

La primera de estas dos clases comprende los asuntos tomados de aquella región encumbrada donde se identifican la verdad y la belleza, ó lo que vale lo mismo, los asuntos religiosos. Cuadra perfectamente este título á las alegorías en forma dramática, llamadas autos sacramentales, al paso que en los verdaderos dramas suele mezclarse algo humano, y aun tal cual vez el objeto, aunque teológico en el fondo, tiene las apariencias de simplemente filosófico. Como quiera que sea, al tratar este linaje de asuntos se halla Calderón en su propia esfera, exhala sus más íntimos sentimientos y despliega todas sus fuerzas intelectuales é imaginativas. No diremos por cierto que logre siempre convertir el conocimiento científico en legítima concepción estética; pero bien puede asegurarse que fué poeta fecundísimo y en muchos casos afortunado en reproducir por medio de hechos, afectos y emblemas, espirituales enseñanzas.

La segunda clase de argumentos le fué suministrada por la caballería: conviene á saber, por la caballería más reciente, que al altivo pundonor de la primitiva, ya suavizado por la cortesía, pero al mismo tiempo más

sutil y vidrioso, y al espíritu galante de la media, enmendado de un error gravísimo, añadió el noble principio de lealtad monárquica, menos universalmente reverenciado en siglos anteriores. Cómo pensaba conciliar nuestro dramático la exposición encomiástica de ciertos cánones de la caballería (que encomiástica es en efecto, á pesar de no escasas reflexiones en sentido opuesto) con los inmutables principios de la moral católica, difícil nos fuera explicarlo; mas atendiendo únicamente á la parte estética, pasma su maestría en semejantes representaciones. Si en ellas las prácticas caballerescas siguen un curso bonancible, que no bastan á turbar algunos tiernos lamentos ó algunas cuchilladas más ó menos, todo es entonces gracia y frescura: si las mismas prácticas engendran lamentables catástrofes, llega al colmo el efecto trágico, sólo templado por la serena decisión con que, en pos de afanosas vacilaciones, lleva á cabo el protagonista sus terribles propósitos.—Y aquí es de advertir que en algunos dramas de nuestro poeta se notan, no sin efecto estético, ciertos visos fatídicos en sentencias, predicciones y presagios: punto acerca del cual nos declara su mente, cuando la fuerza de los hados, en apariencia vencedora, queda como burlada por los libres actos del humano albedrío.

Tales son, en medio de la portentosa variedad de nombres históricos y mitológicos, de personajes y situaciones, los asuntos escogidos por Calderón; los pensamientos que embargaban su ánimo; los sentimientos que enardecían su pecho: en suma, el fondo, los materiales de sus composiciones. Fáltanos ver cómo manejaba y empleaba estos materiales; el sello que en este fondo imprimía.

Y en primer lugar ocurre la pregunta: ¿tuvo Calderón lo que se llama una manera? Mucho que la tuvo, por más que no llegue á difundirse por todas las partes de sus obras. Provino en parte de prácticas escénicas heredadas y que no se cuidó de corregir ó mejorar, sino de beneficiarlas con singular destreza; y en parte de lo

que añadió de cosecha propia, siguiendo su gusto personal, en verdad no muy severo, ó el que privaba en aquella época; y se compone de la frecuente introducción de personajes vaciados en una misma turquesa; de la repetición de escenas análogas, especie de lugares comunes dramáticos; del abuso de la dialéctica; de ciertas simetrías de lenguaje, y del estilo culterano, enemigo de la sencillez y sinceridad de expresión y que exagera hasta lo sumo dos principios verdaderos, cuales son, el vuelo que da á la fantasía la exaltación de los afectos, y las analogías y concordancias entre los diferentes órdenes de seres. Esta manera, por cierto brillante y seductora, especialmente para espectadores españoles, junto con el color nacional muy subido de algunos dramas y la índole espiritual de otros, que no á todos agrada, nos da la razón de que las obras de nuestro poeta (aun prescindiendo de los autos) sean menos traducidas, leídas y celebradas que las de otros principales ingenios que, todo bien mirado, no le llevan ventaja.

Sin que sea siempre fácil señalar límites, se ha de distinguir entre lo que pertenece á la manera y los genuinos y esenciales efectos del ingenio. No fué Calderón de los que han de remediar su pobreza de recuerdos objetivos por medio de arbitrarias combinaciones de la fantasía, y notamos ya que sobresalió, cuando quiso, en la fiel descripción de costumbres; pero no cabe dudar que el mayor distintivo de su ingenio es una decidida propensión idealizadora. Muéstrala desde luego en la disposición general de los argumentos no inventados, que descoyunta sin escrúpulo para dar mayor realce y brillo al principal concepto, y no menos la muestra en el sucesivo desenvolvimiento de los pormenores. Hubo poetas, hijos de la naturaleza, en quienes la fusión de lo real no fué tan perfecta que no quedasen acá y allá masas intactas de la primitiva materia; mientras en manos de otros, de épocas más cultas y de gusto delicado, todos los elementos pasaron, átomo tras átomo, por el crisol de la idealidad. Calderón llegó todavía más ade-

lante. No toma de lo exterior sino lo estrictamente necesario, y las sombras, que según el dicho de un trágico, pueblan el carro de Tespis, son en él, más que en los otros, tenues é impalpables. Mas aquellos restos depurados, estas imágenes lejanas de la vida, guardan lo más significativo y eficaz de los modelos, y al través de la deslumbradora atmósfera escénica y del confuso resonar de los versos culteranos, se vislumbran figuras y se entreoyen voces, unas y otras profundamente verdaderas. Los que se han avezado al estilo de Calderón y deleitado en saborear sus bellezas, reconocen en sus obras, al par que la imaginación más rica y voladora, un soberano poderío artístico en las realidades del mundo inmaterial y del visible. Así considerado, no se le negará el lugar que le compete entre los que más ensalza la historia literaria, no de España, ni de la Europa moderna, sino de todos los siglos y lugares.

A poco de haber fallecido D. Pedro Calderón de la Barca, fué declarado por un su amigo y editor: «ornato de la corte, ansia de las extranjeras, padre de las musas, lince de la erudición, luz de los teatros y admiración de los hombres.» Doscientos años han transcurrido y ha persistido el amor de los españoles á su gran dramático, si bien con bajas y altas causadas por doctrinas literarias venidas de fuera. Tratándose ahora de celebrar á un escritor español eminente, la cronología, un poco violentada, ha venido en auxilio de este buen propósito, señalando el segundo centenario de la muerte de nuestro poeta. Al anuncio de la festividad literaria que esta fecha ha ocasionado, se han movido todas las comarcas de España y no pocas naciones extranjeras.

Cataluña ha respondido al llamamiento y no como admiradora de la belleza donde quiera que se encuentre, sino á fuer de entusiasta de un poeta nacional; lo que no es de extrañar, ya que nuestro Principado es más español de lo que juzgan muchos de esta y de aquella banda. No comienza hoy seguramente á conocer la len-

gua castellana que empleó, hace más de tres siglos, un poeta catalán, con tanta fortuna, que introdujo en ella un metro y una escuela. Por lo que toca al género dramático, antiguas y modernas ediciones, representaciones no interrumpidas en ciudades y villas, prueban la afición de los catalanes al antiguo teatro; y aun se ha observado, más de una vez, que sus discretas redondillas y conceptuosas décimas embelesaban tanto ó más que á las personas letradas, á honrados y sencillos menestrales. La lengua castellana ha sido para nosotros la de un hermano que se ha sentado á nuestro hogar y con cuyos ensueños hemos mezclado los nuestros. Es verdad que uno de los hermanos no ha hecho siempre oficios de padre y que el otro no se precia de muy sufrido; pero el vínculo existe y es indisoluble.

El buen catalán llora amargamente los quebrantos de la lengua y de las costumbres de su tierra y quisiera además que no quedasen olvidados los ingenios catalanes, que al fin, como ya ha proclamado en Castilla una voz autorizada, son también ingenios españoles; pero no aborrece el cultivo de la lengua nacional, ni mira con malos ojos los primores literarios que se han alcanzado valiéndose de tan bello instrumento.

Todos los amadores, que no idólatras de lo pasado, no se consuelan en verdad, pero se complacen al ver que nuestro siglo, que tan afanado se muestra en acabar con las mejores tradiciones, paga á lo menos tributo á grandes nombres históricos, tanto más cuanto en algunos casos, conforme en el presente se verifica, no consistirá todo en la expansión de un efímero entusiasmo. Ya el rumor de los próximos festejos ha traído más lectores á Calderón de lo que hubiera logrado la apología más profunda y razonada—que así son, ó así somos los hombres.—Entre muchas poesías de mediano mérito, de seguro las habrá buenas é inspiradas; y esto también es algo. Por fin la crítica calderoniana se enriquecerá con trabajos concienzudos, de los cuales podrá hacer caudal el gran monumento que, para honra suya y nuestra, se ha de

levantar al insigne dramático. Hablamos de un monumento literario, tan fácil de proyectar como de difícil ejecución, y de que existe ya un loable bosquejo.

Una edición completa de textos y variantes, formada á la luz de cuantos impresos y manuscritos existen; ilustrada con todas las noticias que se han descubierto ó sea dado descubrir, y con una detenida averiguación de los antecedentes, cuando los haya, de cada drama; acompañada de una revista general de los encomios, muy justos, aunque á veces exclusivos, de los admiradores, y de los reparos, no siempre infundados, pero por lo común apasionadísimos, de los adversarios, y de una apreciación amplia é imparcial á la vez que vivamente sentida, en que todo se ponga en su punto, estudiando cumplidamente la materia en sus aspectos religioso y ético, literario é histórico: he aquí lo que debe España á su poeta nacional por excelencia.

CARTA AL DR. H.*** DE BERLÍN CON OCASIÓN DEL CENTENARIO DE CALDERÓN.

APRECIABLE SEÑOR MÍO:

Por conducto de D. F. N. he sido invitado á remitir un escrito para la velada en honor de Calderón que ustedes se proponen celebrar. Duéleme en gran manera que me impidan complacerle las ocupaciones extraordinarias que á las mías habituales han añadido los preparativos de dos actos de índole análoga. Me creo, sin embargo, puesto en la obligación de dirigirle algunas líneas para no pecar de descortés y para que no se atribuya mi forzosa abstención á indiferencia.

No cabe ésta ciertamente en quien durante treinta y cuatro años ha enseñado y sigue enseñando literatura española; en quien cuenta entre los agradables recuerdos de infancia el de la representación de antiguos dramas tales como *La lavandera de Nápoles* y *El triunfo del Ave María* (con su moro Tarfe á caballo, en el patio

del coliseo) y en quien, hace ya más de nueve lustros, leía con pasión, aprendiendo de memoria largos trozos, *El ricombre de Alcalá* y *La vida es sueño*, por más que creyese entonces, como tantos otros, que estos dramas infringían lastimosamente las reglas del arte.

No tardaron en correr otros vientos. La afición al teatro antiguo, que nunca se había extinguido en España, se trocó de tímida y vergonzante en pública y razonada, merced á algunos escritos, directa ó indirectamente inspirados por los de los críticos de vuestra patria. Vosotros fuisteis, en efecto, los primeros en combatir de una manera consecuente el sistema dramático constreñido por una mezquina verosimilitud y por una idealidad mal entendida, y no satisfechos con apoyar vuestras teorías en los ejemplos del gran trágico inglés (en quien reconocisteis poco menos que un compatricio) buscasteis también modelos en nuestra poesía escénica, y particularmente en D. Pedro Calderón de la Barca. Al par que la robustez boreal, la amplitud semi-épica y la profundidad psicológica del primero, supisteis admirar el ardor y brillo meridionales, la concentración lírica y la elevación metafísica del segundo. Al mencionar este hecho, de no escasa importancia, de la historia de las letras, no puede un español olvidar, sin notoria injusticia, á dos hermanos críticos. Sé que nuestro siglo gasta muy aprisa ilustres nombres, y no me son del todo desconocidos algunos más celebrados y más recientes; pero nadie, que yo sepa, ha puesto más alto á Calderón que uno y otro Schlégel, ni ha escrito un elogio de nuestro poeta, no diré más imparcial, pero sí más cumplido y elocuente que el que escribió Guillermo.

Por lo dicho comprenderán Vds. cuán de veras me asocio á la fiesta que tratan Vds. de celebrar, donde se oirán de seguro, no sólo acentos de sincero entusiasmo, sino, además, nuevas y provechosas enseñanzas literarias.

De V. atento y seguro servidor q. b. s. m.—M.

Barcelona 6 de Mayo de 1881.

BIBLIOGRAFÍA.

LA CHRONIQUE DITE DE TURPIN

PUBLIÉE D'APRÉS LES M. S. S. B. N. 1850 ET 2137
par Frédric Wulff. Lund. 1881.

Lo cosmopolitisme literari de nostres días porta resultats singularíssims. No hi ha molt que un filólech *anglo-americá* publicá un poema *provensal* en una llibrería *alemanya* establerta á *Italia*. Ab aixó no s' extranyará que en la Universitat sueca de Lund hi haja dos *romanistas:* lo jove D. E. Lidforss y lo jovenet F. Vulff y que abdos siguin coneguts y apreciats aquí y que 's pugan comptar entre 'ls bons catalanistas. Lo últim ha remés la publicació que anunciám á la Redacció d' aquest Diari, per encárrech de la qual escrivim las presents ratllas.

Pochs son los que tenen un xich de lectura que no hajan sentit parlar de

LA PLUMA ARZOBISPAL DE DON TURPIN.

Hi hagué en veritat un Turpin ó Tylpin, arquebisbe de Reims, pero se 'l suposá uns cent anys més antich de lo que fou, se 'l feu paladí de Carlomagno y autor de una Crónica llatina.

Esta Crónica fou molt famosa en l' etat mitjana y s' en conservan encara una cinquantena de copias no gayre concordes.

Molt s' ha disputat de qui debía ser son ver autor: deixant apart nostre Pellicer que suposá qu' hi havía un Turpin francés y un contra-Turpin espanyol, general-

ment se l' ha cregut d' aquest país. M. G. París en un trevall aprofondit (que Vulff califica sols de *curiós*, com si volgués dissimular l' ardent entussiasme que te per son mestre): «De pseudo-Turpino etc.» sosté que 'ls cinch primers capítols son d' un monge de Santiago y lo demés d' un monge de Viena de Fransa. Ultimament lo sabi jesuita P. Talhan, que tant profonds estudis está fent del llenguatje espanyol de la que ell anomena *alta etat mitjana*, ha tractat de provar que es obra d' un sol compilador, no espanyol. Doná alguna rahó molt atendible (1), mes no cal oblidar las que per sa part doná G. París.

La falsa crónica fou publicada en 1566: edició que ha sigut reproduhida tres vegadas. En 1822 s' en publicá un altre de independent. Per fí veyem que molt derrerament Mr. Ferdinand Castets ha imprés (París y Maisonneuve) un text revisat y completat á la vista de set M. SS.

De la mateixa obra se 'n feren traduccions en llengua vulgar que enumera G. París en lo citat trevall (2). Lo Sr. Vulff se proposa anarne publicant algunas, com las duas que dona ara á llum, de la Biblioteca Nacional de París, deixant pera M. Ramm la edició de dos M. SS. de Copenhague y altres. Lo publicat fins ara per Vulff comprend 75 páginas *in folio* y conté tot lo número 1850 y part del 2137 que ha de acabarse.

Podrá preguntarse ¿perqué se publican las versions, més ó menys fechs, ans de haverse estudiat complertament los textos llatins que son fonts de aquellas? Ab

---

(1) Diu I° qu' un espanyol no hauría forjat una faula tan favorable als francesos; II° que 'l llatí de la Crónica no es lo usat allavors en Espanya: no hi ha, per exemple, *vel-et* (*vel-et!*), *apellitune* (!), *fonsatura*, *fonsadera;* III° que la *Historia compostellana* no té res tret del fals Turpin. *Polybiblion*, Dec. 1880, pág. 505 y 6. Allí mateix lo P. Talhan observa que en la etat mitjana Roldan no fa en la literatura espanyola lo paper que molts han cregut. La tésis ja no es nova: y pensem que 'l docte escriptor la exagera una mica.

(2) El Sr. Gayangos en son Catálech de M. SS. espanyols del Museo británich, II, 96, ne senyala una catalana.

aixó 's deu respondre que en aquestas materias més que en altres no sempre 's pot cercar lo que *à priori* sembla més bo, y s' ha d' atendre á la comoditat, á les aptituts y á las aficions dels qui trevallan. Poch á poch se van preparant los materials que més tart se podrán coordinar pera fer un estudi del conjunt.

Havem dit que tant sols anunciám la publicació del Sr. Vulff y las ratllas antecedents poden donar á entendre son interés. La comparació dels nous textes ab los ja coneguts y l' análisis filológich de la publicació demanaría un temps, uns llibres y uns coneixements del antich francés que no están á la nostra disposició.

La Renaixensa, Abril de 1881.

DISCURS D' OBERTURA

DELS JOCHS FLORALS DE BARCELONA DE 1883.

SENYOR EXCEL-LENTISSIM

SENYORS:

Tingueren los Srs. Adjunts del Consistori dels Jochs florals per cosa pertinent y rahonable que fossen enguany elets de nou los més antichs mantenedors, á fi de que celebrantse la 25.ª festa aparegués més clarament la llarga y may trencada prosecució d' aquesta institució poética. Dels dits mantenedors l' un ha sigut ja plorat per la familia, pels amichs y per les lletres; la major part dels altres s' ha resolt á acceptar tan honrosa reelecció, trobantse entre ells lo secretari del 1.er any, lo qui doná 'l comiat y 'l qui feu de President. Aquest hauria tingut prou rahó de separarse, sino que ha pensat que no debia perturbar la obra comensada, per més que l' estat de son cors y de son esperit lo priven de compareixer á llegir personalment lo present dictat. No será aquest un verdader discurs sino un petit capítol d' historia literaria, que per diferents afers no li ha vagat de posarlo en galant y triat llenguatje. S' en demana perdó als oyents y á la mateixa llengua.

I.

Inquirint la primera causa de la moderna renaixensa catalana y per consigüent dels Jochs florals que de ella provenen, ¿ahónt la trovarem? No cal cercarla en un moviment propi tant sols de la nostra terra. Més aviat ó

més tart en diversos pobles de Europa y no tant per desitj d' imitació com per efecte dels ayres que corrien, s' ha tractat de despertar l' adormit sentit nacional. Molt temps feya que homens doctes y pacients s' afanyaven per arreplegar en los polsosos magatzems de l' historia patria joyells oblidats ó viltinguts y en remoure les mines guardadores de les més amagades pedres precioses pertanyents á la mateixa historia. Més endevant, com del frech dels metalls naixen centelles, del estudi continuat y de la comparació de les velles memories sortí una llum més clara, y del coneixement de la lletra s' arribá finalment al de son esperit.

Per altre costat, lo sentit poétich que com natural oposició al fret prossaisme en que jagué gran part del darrer segle, cap al mateix temps s' havia revivat, s' aparellá ab l' esperit históric de que suara parlávem. Adonantse de que s' anaven perdent moltes coses del temps passat (y n' hi havia de ben bones y belles) se comensá á tenirs'en anyoransa: anyoransa que aná creixent quant les alenades, á voltes poch suaus, pero sovint pures y sanitoses de la vellura se sentien venir de lluny, entre mitj del tuf de la sanch en la última decena del segle passat, ó de la fumarada de les canonades en lo comens del present. Llavors se reconegué que 'ls pobles que havien sigut turbats ó trepitjats tenien un fons nacional y un passat poétich, al qual s' agafaren ab amorosa abrassada.

Si may ó poques vegades se veu que un home sia l' únich patró de certes novetats que per diferents camins s' espargeixen, sempre n' hi ha que més particularment les representen. Entre nosaltres trovam com personificat l' esperit históric en Capmany y l' históric-poétich en Piferrer. En Capmany ja no 's veu un simple analista escalfat per un patriotisme d' instint y coneixedor dels fets sols per defora, sino un ver historiayre qui ab amor patri reflexíu y rahonat va posant les glories nacionals al lloch que 'ls pertoca en lo camp general de l' historia. En Piferrer se veuhen los fets, los monu-

ments, les institucions y les costums, mirats especialment per l' aspecte estétich y uns als altres mútuament enlluminantse.

Ja llavores per molts apareixía la regió de la llengua catalana com voltada d' una corona poética. Los noms de les nostres viles y encontrades ja no 's miraven com á vulgars denominacions topográfiques tan sols bones per figurar en un registre de catastro, ó en una llista de paradors de diligencies; sino que apareixíen ennoblits per l' historia y embellits per la poesía. Los noms de llinatje semblaven més dignitosos y 'ls de fonts y llurs diminutíus més agraciats. Les fires y 'ls aplechs afegiren á llurs naturals atractius los que 'ls donaren los invents de l' imaginació. Caygué l' vel que no deixava veure les belleses de nostres valls y muntanyes; les parets dels palaus y los murs de les viles reflectaren la lluentor dels fets assenyalats ó 's transformaren dintre la mágica boyra d' una llegenda fantástica.

A dins de tot això covava una forsa activa que tirava á eixir al exterior, so es la llengua que havien parlat nostres héroes y los narradors de llurs gestes. Era ademés la llengua en la qual per primera vegada aprenguérem á anomenar les maravelles de la creació y á llansar los crits de la nostr' ánima: llengua per tots usada en la plática familiar; prou conreada gramatical y poéticament pera que no s' hagués convertit en parla plebeya, mes que per altre part se mantenía verge y gens rebregada, y disposta per nous usatjes; prou igual en los diferents llochs de son domini perque fos una mateixa llengua; prou diversa perque cada comarca pogués contribuir á enriquirla. Re més mancava sino que vingués algú que sabés arrencarla del carril en que la tenía enclotada la mitj trivial y mitj conceptuosa escola del segle XVII.

Aprés de un assaig, no del tot infructuós, vingué á donar l' empenta la per sempre memorable *Oda á la patria*. Mes lo colp, encara que donat á temps y per ma mestra, no s' escampá gayre. Calía l' esfors continuat d' un ferm y actíu propagador. Un hi hagué que guanyá

eix títol y (sens defraudar ad altres sos especials mereixements) es de bon just proclamarho.

Victoriós quedá l' us poétich de la llengua catalana y cada día compareixíen nous y valens defenedors. Si necessari hagués sigut, s' hauria trovat bon refors en una nova que per aquell temps comensá á córrer, y era l' existencia d' un altra poesía, vehina y prop parenta de la nostra, com be ho mostraven certs semblanses que en llurs diferents fesomíes servaven abdúes.

L' esperit que produhí la nostra renaixensa literaria, ¿quedá sadollat ab dit us poétich de la llengua ó portava algun altre intent? Be fá de bon dirho: altres coses se desitjaven, ben ignocentes y gens perilloses, si no s' hi barrejava cap llevat foraster.

La continuació del us comú de la llengua! Aquest us, que no vol pas dir oblit ó apartament de la general del regne, segueix y seguirá per més que haja rebut fortes ferides, com son (sens parlar d' un decret escénich impracticable, que mogué massa renou): la prohibició de la llengua en públiques escriptures, sa substitució en les oracions cristianes, y ademés lo *bon tó* que per tot arreu se fica, fins en los bressols dels infantons. No obstant això, encara podem demanar, sino tant com alguns belgues, desitjosos de que 's done *en nerlandés* la segona ensenyansa, més de lo que volen los felibres per sos dialectes provensal ó llenguadociá, so es, que les families ciutadanes, que ja no 'ls usen comunment, se convinguen per parlarlos en certes diades!

¡Les usanses de la terra! ¿Cóm pogueren deixar d' estimarse si son l' historia catalana vivent y han sigut uns dels assumptos més naturals y freqüents de la nova poesía? Mes ¡ay! que hi ha hagut més zel en cantarles que en conservarles. Veritat es que la empresa era dificultosa, en un temps en que tractantse de coses antigues, tothom vol esser espectador y ningú actor; mes quelcom podía ferse. Res s' ha fet, res s' ha intentat.

¡La llegislació civil! En eixa materia sí que hi ha hagut més punt, no sols per part de poetes é históríchs,

sino també de sabis y prudents jurisconsults. ¿Será del tot profitosa llur decisió y constancia? Al manco será sempre llohable.

¡La llegislació pública! Ab degut y natural escalf s' han recordat aquelles velles institucions que engendraren homens com un *Fivaller*, exemple ensemps d' independencia y fidelitat. ¡Tant de bo que no fossen perdudes! Tant de bo que poch á poch y ab l' esment del qui maneja una máquina espatllada s' arribás un jorn á qualque cosa de consemblant faysó y sobre tot d' igual esperit... Mes tornem al camp de las lletres que es lo camp propi dels *Jochs florals*.

II.

Deya's per tot arreu, que hi hagué en lo temps de la cavallería uns poetes qui cantaven en nostra llengua ó en altra semblant, enaltint los efectes tant del poble com dels reys, dels barons y de les dames. Llurs obres eran ben poch conegudes, mes la fantasía se gaudía en imaginarles de maravellosa bellesa. Corria un altre tradició de que aquells cantayres celebraven una mena de torneigs poétichs en los quals se mostrava, com deya En Enrich de Villena, la diferencia que Deu y natura feren entre los inginys clars y los escurs. Estes noves eran antes per fer venir ganes de renovar aquelles ceremonies. Quant més avant foren millor conegudes eixes materies, no minvá per això 'l susdit desitj. Un catalá de cor, com diguérem avuy fa 24 anys, no s' aturá fins que l' projecte pogués arribar á cumpliment y soná per pública veu que l' mes de Maig de 1859 se tornarien á celebrar los antichs *Jochs florals*, pus aquet fou lo nom que s' adòptá, bell y apropiat, per més que no fos l' originari. Llavors s' imaginá l' ordinació de la ceremonia. Un dels mantenedors proposá l' elecció de la *reina de la festa*, us tret dels torneigs militars y que corresponia á la tradició, en veritat ben dubtosa, de *Clemencia*

Isaura. Un altre nos portá lo bellíssim lema de *Patria, fides, amor*, y altres afegiren noves circunstancies. Lo President sols proposá y defengué una proposició negativa, com fou: que 'ls Jochs florals, los quals mirava com á temple, ó al menys com á refugi y recort de la llengua catalana, sols havian d' usar d' aquesta llengua. Tal volta eixa determinació portá conseqüencies majors de lo que ell volía; mes, parlant en veritat, no s' en sap penedir.

Pensavem alguns que la nova restauració dels Consistoris de Tolosa y Barcelona (que ja en son temps volien ser restauradors de la antiga poesía provensal), sería una antigalla sens vida, que no faria més que renovar práctiques endarrerides. Mes d' aquells Consistoris no s' prengué sino l' amor de la poesía, les flors, y l' nom no gayre exacte, pero ben sonant de *Gaya sciencia;* y de nostra antiga literatura s' atengué més á la cansó popular, y á la poesía de les chróniques y llegendes que á les cobles dels trobadors. Tampoch se cercá lo fondament del juhí literari en las *Razos de trovar*, ni en les *Leys d' Amor;* obres de gran valua pels filólechs, pero de poch profit pels moderns autors ó jutjadors de poesíes.

També 's podía témer que 'ls fruyts de la nova institució fossen los que solen donar les Academies, es á dir, unes poesíes més d' estudi que d' ingénua inspiració. No ha sigut axí. Les poesíes dels Jochs florals, no han sigut flors artificials criades en jardins tancats y més filles del carbó que del sol, ni s' han obert al mitj de doctes corporacions académiques. Foren plantades al ayre lliure, á sota d' un arbre solitari ó al mitj d' una remorosa tribu d' arbres, al peu de serres per pochs vistes y per ningú trepitjades; y s' han espandit junt á murs verament históricha, al só de nostres tonades populars y ventades per l' mateix alé que fa moure los penons recordadors de nostres glories municipals y marítimes.

No volem traspassar la veritat al parlar dels efectes de la institució que avuy celebram. Abans dels Jochs flo-

rals estava ja formada la poesía catalana; y, per exemple, havia ja compost la major part de ses obres un dels poetes de més potenta influencia, sobre tot en materia de llenguatje. Mes no cal dubtar que han multiplicat no sols les poesíes, sino també lo nombre dels poetes. Han tingut també sa part en que lo que era sols una escola poética reduhida á determinats genres s' haja convertit en tota una literatura, coneguda y estimada en llunyanes regions y que per medi de alguna de ses obres principals parla ja en més d' una llengua forastera.

Puig havem tocat aquest punt, no restarem d' exalsar un mérit de la nostra renaixensa que (ab paraules que no 's poden millorar) assenyalá ja fa alguns anys un dels dignes presidents d' aquesta festa (1): «Les lletres »catalanes, digué, bé sien les del temps vell, bé les re- »novellades, retiren á l' avior d' hont son eixides; son »fermes, senceres, aspres y valentes com les collades »ahont s' aixecan nostres masies... ¿Y qui no descobre »ensemps en los escrits dels catalans la fé com la con- »fiança en lo Deu que may ha deixat á Catalunya de sa »má? ¿Qui no veu aquesta fé estampada sobre dels »nostres versos, del mateix modo que sobre les nostres »empreses, com si promés tinguessem l' esdevenidor y »una forsa may retuda? No sé si m' fá parlar la passió; »mes veig á la renovellada de nostres lletres més dret »seny, y més veritat; millor y més sanitosa tendencia »moral que á moltes literatures d' aquest temps. Pot ser »hi haurá qui no n's senti grat d' aqueixes dots que no »corren gayre per l's redols extrangers; pot ser també »n's dirán *endarrerits*. ¡Aixó plá! si esser més morals »es esser més endarrerits, ni may que passém més ende- »vant. Si hem d' anar cap á la virtut, ¡tornem arrera!»

Aixó s' deya en 1870. ¿S' ha seguit aprés tant fidelment lo nostre lema? ¿Hi ha hagut excepcions? Alguna

---

(1) En Joseph Lluis Pons y Gallarsa, discurs dels Jochs florals de 1870.

'n sé; d' altres n' he sentit parlar. Vulla Deu que sien poques y les darreres.

La fidelitat al primitiu esperit de l' Institució no ha de produhir, com alguns pensen, poquedat ó fredor en los assumptos. Que s' fullejen volums enters de nostres collections y 's veurá si 'ls hi falta originalitat y vida. Y al concloure la present festa, be 's podrá preguntar si en les poesíes premiades s' hi sent res semblant á l' ayre romátich d' una presó ó á la pudor d' un carner.

Que s' assatjen, si tant se desitja, noves formes y nous genres. Que s' preferesquen assumptos dels temps nous, si 's saben tractar com han sabut los autors d' *Hermann*, *Miréio* y *Evangelina*. Que 's cante lo bo de la vida moderna mentre sia ab vertaders cants y no ab versificats discursos. Que 's pinte la naturalesa, no sols ab los colors usats pels poetes sino ab los tons dels Buffons y Humboldts, ab tal que no s' oblide que la naturalesa no es més que l' orla del vestit de Aquell qui l' ha criada. Que s' aprofiten los fugitius llampechs estétichs que poden eixir dels descubriments científichs. Que s' poetisen, si hi ha algú que tinga esme per ferho, les admirables invencions de l' industria... Tot aixó está molt bé: mes se 'ns permeta dir que per nostra part creyem que aixís com la ciencia, encara que errable, es progressiva, l' art es tradicional y que la poesía sempre viurá dels sentiments de que ha viscut d' ensá que 'ls homens son homens.

ESTÉTICA TOMÍSTICA.

ESTUDIO DE SUS EXPOSITORES.

ADVERTENCIA.

Los Padres de la Iglesia, en especial San Agustín, trataron de la belleza, ya fundándose en sagrados textos, ya adoptando, aunque depurándolas y elevándolas, las ideas de antiguos filósofos. En su vasta síntesis científica el Angel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino, no podía menos de dar cabida á las investigaciones relativas á esta materia y presentar esparcidos en sus obras algunos principios fundamentales que, reunidos, forman como una estética tomística. Parece que la mayor parte de los discípulos y sucesores del Doctor Angélico dieron menos importancia á este asunto, hasta que en nuestros días, hallándose constituído como objeto de una ciencia separada, ha llamado la atención de algunos de los restauradores de la Escolástica, ya sólo de paso en tratados generales de filosofía (1) ó de literatura (2), ya *ex-professo* en opúsculos ó libros especiales.

En el presente escrito me propongo dar un análísis, tan fiel como sepa y tan breve como sea posible, de algunas exposiciones de la doctrina estético-tomística: único medio que se me alcanza de corresponder al inmerecido honor que me fué dispensado al nombrarme socio de la Academia barcelonesa de Santo Tomás de Aquino.

---

(1) Como en los de los PP. Tongiorgi, Liberatore, González, Zigliara y sin duda otros.

(2) El belga P. Broeckaert, § 7, en su *Guide du jeune littérature*, aduce algunos textos tomísticos.

Un eminente y malogrado profesor de retórica y poética y también, según creo, un distinguidísimo consocio nuestro han ido á buscar y á comprobar directamente en las obras de San Agustín y Santo Tomás textos relativos á la materia; por mi parte me ceñiré á reproducir los citados y casi siempre copiados por los expositores, objeto de este análisis. Creo oportuno, sin embargo, presentar de antemano el conjunto de los mismos textos, que no se halla íntegro en ninguno de dichos expositores y que procuro colocar en cierto orden lógico, sin duda mejorable.

TEXTOS DE SANTO TOMAS.

A. Dicendum quod pulchritudo est in Deo, et est summa et prima pulchritudo a qua emanat natura pulchritudinis in omnibus pulchris (Com. del lib. *de Divinis nominibus*, atribuído á San Dionisio el Areopagita).

B. Omnia pulchra sunt in summo pulchro, sicut in causa exemplari, in causa efficiente et in causa finali *(Ibid.)*.

C. Deus dicitur pulcher sicut universorum consonantiæ et claritatis causa *(Ibid.)*.

D. Dicendum quod Deus, quamvis sit simplex in substantia, est tamen multiplex in attributis; et ideo ex proportione motus ad actum resultat summa pulchritudo, quod sapientia non discurrit a potentia et sic de aliis *(Ibid.)*.

E.—*a*. Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio, quæ enim diminuta sunt hoc ipso turpia sunt; et debita proportio sive consonantia, et iterum claritas: unde quæ habent colorem nitidum pulchra dicuntur.

b. Quantum igitur ad primum, similitudinem habet cum proprio Filii Dei, in quantum est Filius habens in se vere et perfecte naturam Patris.

Quantum vero ad secundum convenit cum proprio

Filii, in quantum est imago expressa Patris: unde videtur quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte representat rem quamvis turpem.

Quantum vero ad tertium convenit cum proprio Filii, quod quidem lux est et splendor intellectus (1 p., q. 39 a. 8 c.).

F.—*a.* Bonum et pulchrum ratione differunt, nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnes appetunt et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus;

b. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quæ visa placent;

c. Unde pulchrum in debita proportione consistit (1 p., q. 5 a. 4, ad 1).

G. Quamvis pulchrum et bonum sint idem subjecto... tamen ratione differunt nam pulchrum addit super bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud esse hujusmodi (Com. del lib. *De Div. nominibus*).

H.—*a.* Dionisius dicit quod non solum bonum sed etiam pulchrum est omnibus amabile... Dicendum est quod pulchrum est idem bono sola ratione differens: cum enim bonum sit quod omnes appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus; sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus.

b. Unde et illi sensus præcipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus, rationi desservientes: dicimus enim pulchra visibilia, et pulchros sonos; in sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis; non enim dicimus pulchros sapores aut odores.

c. Et sic patet quod pulchrum addit super bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam: id quod bonum dicatur quod simpliciter complacet appetitui, pulchrum autem dicatur id cujus ipsa apprehensio placet (1. 2, q. 27, a. 1, ad 3).

I. Pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut

in similibus nam et sensus ratio quædam est et omnis virtus cognoscitiva (1. 2, q. 5, a. 4, ad 1).

J. Pulchrum secundum rationem propriam habet claritatem (in lib. 1 *sententiarum*, dist. XXXI).

K. Ad rationem pulchri sive decori convenit et claritas et debita proportio (1. 2. q. 145) (1).

L. Pulchritudo consistit in quadam claritate et debita proportione (2. 2, q. 180).

Ll. Pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debita coloris claritate (2. 2, q. 145 a. 3).

M. Resplandentia formæ facit pulchrum (Com. del libr. de *Div. nominibus*).

N. Pulchrum in ratione sua concludit splendorem formæ substantialis vel actualis supra partes materiæ proportionatas et terminatas... hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri (*Ibid.*).

O. Ex hoc ipso quod aliquis appetit bonum, appetit simul pulchrum... pulchrum quidam in quantum est in seipso modificatum et specificatum, quod in ratione boni includitur; sed bonum addit ordinem perfectivi ad alia: unde quicumque appetit bonum, appetit hoc ipso pulchrum (qq. disp. *De Ver.*, q. 22 ad 5).

P. «Simplex est ante compositum; sed pulchrum habet compositum quia ratio pulchri consistit in quadam consonantia diversorum, diligibile autem habet intentionem simplicem....» Licet simplex est ante compositum quantum ad ordinem rei, nihil tamen prohibet compositum, secundum quod accipitur ratione veri, antecedere simplex, quod accipitur in rationem boni tanquam secundum motum desiderii (Com. del lib. de *Div. nominibus*).

Q. Sicut ad pulchritudinem corporis requiritur quod sit proportio debita membrorum, et quod color supersplendeat eis, quorum si altera deesset non esset pul-

---

(1) Hallamos también citado este texto como propio del comentario del libro de Dionisio con el cambio de *convenit* en *concurrit*.

chrum corpus; ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem, vel partium vel principiorum, vel quorumcumque, quibus supersplendeat claritas formæ (*Ibid.*).

R. Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem (1. 2, q. 39 a. 2).

S. Dicendum, quod pulchritudo, sicut supra dictum est, consistit in quadam claritate et debita proportione. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur, ad quam pertinet et lumen manifestans, et proportionem debitam in aliis ordinare. Et ideo in vita contemplativa, quæ consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo: unde et (SAP., VII, 2) de contemplatione sapientiæ dicitur: *Amator factus sum formæ illius.* In virtutibus autem moralibus invenitur pulchritudo participative, in quantum scilicet participant ordinem rationis et præcipue in temperantia, quæ reprimit concupiscentias maxime lumen rationis obscurantes (1. 2, q. 182 a. 2 ad 3).

I.

EL PADRE TAPARELLI.

La obra titulada: *Delle ragioni del Bello secondo la dottrina di Santo Tomaso d' Aquino*, por el P. Taparelli, S. J., fué el primer tratado formal de estética tomística (1). Comprende las siguientes divisiones: Introducción (§ 1). Primera parte: ¿En qué consiste la

(1) Publicado en *La Civiltà Cattolica*) t. IV de 1859 y I-III de 1860); se imprimió también por separado. He visto la primera edición, no con toda la comodidad apetecible, pues he tenido que valerme de notas tomadas fuera de casa.

belleza? (§ II). Segunda parte: Facultades que en nosotros despierta su conocimiento (§ III). Tercera parte: El tipo que nos presenta la belleza bajo el doble aspecto de bello y sublime (§ IV, sublime; § V, bello). Parte cuarta: La imitación artística (§ VI). Bello en el arte generalmente considerado (§ VII). Especificación de las artes (§ VIII). La facultad estética. Epílogo (§ IX) (1).

Este epílogo ó resumen auténtico, á su vez abreviado, nos dará una idea del espíritu general, si no de todos los pormenores de la obra; seguirán algunos extractos del cuerpo de la misma, que por diferentes títulos han parecido dignos de nota.

Resumen. Uno es lo bueno y otro lo bello (fruto bueno, fruto bello). Bello es lo que visto agrada ó causa placer.

Placer es la unión de una facultad senciente al objeto al cual naturalmente tiende y que halla en él entera satisfacción y reposo.

¿Qué cosa es ver? ¿Qué debemos entender por facultad visiva? ¿En qué objeto hallará reposo? La facultad visiva no está limitada en el hombre á la vista corpórea. Todo claro conocimiento se expresa en el verbo *ver* (recuérdese el empleo exclusivamente intelectual de la palabra *evidencia*).

Ahora bien; el conocimiento *humano* pasa por cuatro grados: 1.° éste se halla en la sensación; 2.° las varias sensaciones se encuentran luego en el sentido interior ó sensorio común; 3.° la fantasía saca luego sus imágenes para enlazarlas y avivarlas á su sabor; 4.° por medio de estas imágenes la inteligencia saca con su propia actividad el concepto universal.

El complexo de estas cuatro maneras de entender constituye integralmente el conocimiento humano, el cual tendrá por sí mismo el completo reposo cuando

(1) Aunque Taparelli se funda á menudo en textos tomísticos, no suele citarlos. En una primera nota copia el texto F, como ya citado por otro autor.

cada una de estas facultades parciales halle en el objeto contemplado la parte á ella proporcionada; y cuando éstas juntas sean entre sí tan bien coordinadas que contribuyan á perfeccionar el acto completo de la inteligencia, haciéndola capaz de mover la voluntad á recta operación. De lo que se deduce que la belleza, aunque por sí término y reposo de las facultades contempladoras, está, sin embargo, ordenada últimamente por el Criador á facilitar la operación.

Establecido de qué manera el *ver* halla su reposo en lo bello, fácil es descubrir la naturaleza de ese bello, pues sólo debe indagarse por medio de la experiencia cuáles son aquellos objetos, á que tiende cada uno de los cuatro grados del conocimiento y en qué manera estos cuatro grados pueden coordinarse entre sí para producir la satisfacción del hombre ó sea del conocedor racional (*ragionevole*).

Vemos en primer lugar que el sensorio externo desea belleza de tono (sea color, sea son, claridad en el manifestarse, variedad y orden en el proceso lineal ó rítmico) con que habla al sentido. El sensorio interno queda tanto más satisfecho cuanto son más copiosas las imágenes que en un solo objeto recoge de todos los sentidos externos. A todas las condiciones de las sensaciones precedentes añade la fantasía nueva perfección con enlazarlas á su sabor, según la necesidad del hombre *cognoscente*, y en infundir la vida en todo aquel bello. Por fin el entendimiento reposa cuando en cada una de estas imágenes y en el orden de sus enlazadas relaciones halla una materia proporcionada de que sacar ideas verdaderas, evidentes, conmovedoras, eficaces.

Como todas estas facultades conocedoras debenconstituir un solo todo en el conocimiento humano, es claro que deben armonizarse entre sí según las leyes de un orden determinado; no pudiendo lo vario reducirse á unidad sin un orden. Este no puede ser distinto del propuesto por el Criador, el cual no quiere ciertamente que la inteligencia sirva al sentido, sino el sentido á la inte-

ligencia. El orden, pues, según el cual debe llamarse recto el conocimiento humano y apto, por consiguiente, para producir el reposo puede reducirse á la siguiente fórmula: Perfecto es el humano conocimiento cuando mediante la suavidad de los colores, y en general de todas las representaciones sensibles, concentradas en el sensorio interno y manejadas por la fantasía, se presenta al humano entendimiento un elemento de que pueden sacarse verdades conmovedoras y eficaces. Por vía de abstracción podemos fijarnos en los resultados parciales de una sola facultad y llamar bello un color, un sonido, ó una serie de colores ó sonidos sin atender á la fantasía, ó un tejido de imágenes fantásticas sin atender á la verdad inteligible; mas estos son juicios analíticos y, como tales, frecuentes causas de error.

En resumen: la belleza no es más que el orden del objeto á las varias facultades conocedoras y de las varias facultades á la inteligencia.

Cuando hay orden debe haber inteligencia. Las proporciones ordenadas por la Inteligencia divina constituyen la belleza natural; las ordenadas por la inteligencia humana, modificadora de las criaturas, constituyen la belleza artística *(artifiziale)*.

El desenvolvimiento de lo bello en la naturaleza nos hizo encontrar ante todo la terrible idea de lo infinito en la inmensidad, en la eternidad, en la omnipotencia con que el Criador domina y excede inmensamente todo lo criado y toda la capacidad en quien lo contempla, y vimos que de ello germinaba la idea de lo sublime. Considerando después esta inmensa virtud limitada en los efectos creados, descubrimos que la belleza de ésta se halla en el orden, con lo cual lo vario y lo múltiple vuelve á la unidad y presenta un reflejo de lo infinito *(radombra potenzialmente l' Infinito)*.

Como por otra parte este orden ha padecido injusticia del arbitrio humano, y aun cuando así no fuese no pudiera el hombre comprenderlo plenamente, no toda la naturaleza con respecto al hombre pudiera llamarse

bella, y por consiguiente quien quiera representar lo bello no debe reproducir á ciegas cualquier modelo. El arte, si bien toma de la naturaleza las imágenes que han de expresar el concepto del artista, entre estos medios debe escoger los bellos. El arte imita al Criador, no ciertamente en la producción *ex nihilo*, sino encargando á la materia la transmisión del propio pensamiento. Según Santo Tomás el hombre demuestra al hombre su pensamiento por vestigios, por imágenes y por palabras. De aquí se origina una triple división de las Bellas Artes en música, pintura y elocuencia. Si el artista transmite acertadamente su pensamiento habrá realizado un bello trabajo. Si transmite, no sólo el pensamiento, sino la vida, es decir, la vivacidad con que lo siente, añade á la belleza la expresión. Si esta belleza y esta expresión por las vías de la vista y de la inteligencia saben penetrar en el corazón y logran hacer vibrar las cuerdas de la simpatía, llegará á la cúspide de la perfección y la habrá engalanado con las flores más delicadas.

Extractos.—§ II.—No se llama bello el objeto del tacto, del olfato y del gusto, que sumergen la sensación en la materia.—Llámase bello el objeto del oído (que Taparelli considera como medio entre la vista y los demás sentidos) relativamente á la palabra y á las proporciones armónicas.

No debe confundirse la facultad con el órgano. Así, por ejemplo, un miniaturista perfecciona la facultad á medida que va gastando su órgano. El reposo de la facultad nace de la actividad; el órgano reposa en la inercia.

§ III.—La primera cualidad de la belleza es la visibilidad. Cuanto más clara es la manifestación del objeto, es tanto más conforme á los intentos del Criador y tanto más debe incitar la facultad á reproducir aquel objeto: de aquí la ventaja de la vista para suministrar la idea de la belleza, así como la necesidad de una luz proporcionada que nos manifieste el objeto sin ofender el órgano. —Segunda cualidad es la proporción del objeto con el órgano: color limpio, multíplice, armónico (á lo cual

contribuye la tinta de la atmósfera), proporción de las líneas (regularidad, variedad, unidad ó simetría.)—Tercera cualidad es la vida. Nace del elemento dinámico formado por la sucesión de los colores. Esta recrea la vista á efecto de la natural tendencia de todo lo criado á vivir y por el juego de las sensaciones en las varias fibras del órgano.

La base de toda belleza es la verdad, manifestada ordenadamente por todos los grados del conocimiento. El orden nace de la unidad de motor (el motor inmediato es la persona humana, conforme á las leyes establecidas por Dios). Fin es el conocimiento, y por consiguiente el hombre intelectivo, el cual tiende al ser como bueno y verdadero.

De esto se deduce que la belleza no es por sí misma principio filosófico de recta operación, según pretende una teoría que puede compararse al utilitarismo. Ni una ni otra deben admitirse, pues si bien es verdad que lo bello y lo útil se reducen definitivamente á lo bueno, nos es muy difícil preconocer la plena belleza, así como la plena utilidad. Lo bello, aunque puede remontarse al concepto de lo bueno, considerado sólo como bello expresa sólo la complacencia del espectador, no la realización del acto (1).

No puede ser bello lo que no reposa en una verdad ó un ser (2), y cuanto más noble es lo representado y más completo y claro el medio de representarlo, mayor es la belleza en el objeto representativo. La verdad necesita de un modo sensible (*un sensibile*) para nuestra inteligencia incorporada (3). Requiere armonía entre lo sensible é inteligible.

(1) Véase § V.

(2) Aplica esta doctrina al empleo de los asuntos de la mitología, que reprueba, aunque la admite para una imagen fugitiva ó una alusión ingeniosa.

(3) La belleza del verdadero Infinito (dice también Taparelli), que enamora en la otra vida á las inteligencias bienaventuradas, es por ahora incomprensible al hombre, que no considera lo verdadero sin signo.

Después de distinguir en la representación de la vista la claridad, la armonía de las tintas y la expresión de la vida, y en la del oído la forma de palabras, la del énfasis y la musical, y de observar que el concepto puede ser, ya del Criador, que habla en las criaturas, ya del artista, se establece la siguiente fórmula estética respecto á las facultades: Bello será un objeto: 1.º Cuando el entendimiento pueda sacar de él una verdad; 2.º Cuando el fantasma que lo contiene sea análogo á lo inteligible; 3.º Cuando asociándose este fantasma en el sensorio común á las impresiones múltiples de todos los sentidos, saque de esta asociación claridad y eficacia para la inteligencia (*intellezione*) y operación humana; 4.º Cuando cada uno de los sentidos que concurren á formar aquella imagen fantástica sea adecuado á las necesarias condiciones de tono ó de ritmo. En la unión comprensiva de todas las facultades cada una debe armonizarse con el todo.—En esto influyen la razón y el buen gusto.

Distingue luego Taparelli las artes mecánicas y las liberales y subdivide las últimas en las que presentan un simple juego de formas (como el ornato), en las que copian un objeto (*retrato*) y las que expresan un concepto del artista.

§ IV. *El objeto de la facultad estética es el sér en su substancia y actividad.*—La superioridad del sér en el entendimiento engendra lo que se llama sentimiento de lo sublime. Lo que se llama obscuridad en lo sublime nace de la abundancia de luz y de la inferioridad de la facultad contempladora. Distínguese entre las imágenes correspondientes á lo sublime en grandeza y en potencia. Lo infinito no halla otra imagen que lo indefinido.

§ V. *Lo bello es lo proporcionado á la mente.*—Se representa por imágenes (líneas y colores), números, sonidos y signos.

El tipo de la belleza por el cual juzgamos que un objeto es bello no debe buscarse en una idea anticipada, sino en la proporción entre la facultad senciente, el ob-

jeto y la potencia abstractiva. El ojo mira el arco-iris; lo halla bello por necesidad, merced á lo proporción que existe entre sus colores y la pupila, y de la dulzura de esta sensación la facultad abstractiva forma el general concepto de bellos colores.

Nuestro entendimiento halla lo que le es proporcionado en el sér limitado; mas para quedar satisfecho lo relaciona con el orden universal.

Bello moral es distinto de lo bueno (1). Es ya simplemente bello, ya sublime. Represéntase por signos ó por imágenes. No puede existir en lo que viola la ley moral (2).

La belleza intelectual se vale de bellos signos é imágenes. Debe existir una proporción entre los dos mundos y las dos substancias. Reposa, pues, el hombre sensitivo donde reposa el intelectivo por la proporción entre lo sensible y lo inteligible. Así será fórmula general de lo bello y de su aplicación: Habrá belleza: 1.° Cuando el hombre intelectivo pueda comprender la manera como el Eterno redujo las varias propiedades del objeto á concurrir á la inmensa variedad del orden universal; 2.° Cuando el hombre sensitivo halla en lo sensible una imagen propia al concepto de aquel orden; 3.° Cuando

---

(1) Lo bello moral, dice además Taparelli, puede existir hasta para el contemplador estéril á quien falta el valor de realizar en sí mismo la belleza que mira con amor (*vagheggia*). Amar lo bello moral es un acto tan espontáneo como percibir la belleza del iris; amar el bien es un acto deliberado y á menudo fatigoso con el cual la libre voluntad cumple un deber.

(2) El mismo vicio, observa, mirado bajo cierto aspecto, puede tener alguna apariencia de sublimidad, capaz de ilusionar á quien posea más imaginación que juicio; sirvan de ejemplo la impiedad de Prometeo y Ajax, aunque la condición de los dioses mitológicos quita en este caso mucha parte á la deformidad del crimen... Es imposible que el verdadero sublime llegue á mostrarse en el crimen... Por esta razón Dante, como observa Pianciani, anduvo tan lejos de hacer sublime, bajo el aspecto moral, á Lucifer y á los condenados... Es calumniar á Milton el decir que Satán aparece moralmente sublime en el *Paraíso perdido*. Se muestra físicamente colosal y, si se quiere, sublime; pero moralmente, considerando su malicia y rebelión contra Dios, absolutamente despreciable y objeto de horror y aversión.

una imagen es á un tiempo proporcionada por tono, armonía, medida, etc., á la facultad por la cual debe ser inmediatamente percibida.

Habla luego Taparelli de la expresión y la gracia. La expresión realza la belleza. Es la vida en las obras del arte. Debe unírsele el orden.

La gracia nace de la modestia y reverencia, como imagen del amor, opuesta al orgullo. En ella domina lo sensible, lo que la diferencia de la belleza.

§ VI. Tres medios de representación artística: vestigio (música), imagen (pintura), signo (elocuencia).

El arte atiende inmediatamente á lo bello plenamente representado.

§ VII. *Eficacia del signo en la elocuencia.*—Esta es tranquila (oratoria) ó conmovida (poesía).

Verdadera causa del amor debe ser lo bueno y no lo bello. Este es á su vez el bien de las facultades intuitivas.

Oratoria sagrada.— Teatro.

§ VIII. La facultad estética es el complexo de las facultades conocedoras y es inútil buscar otra. Existe una belleza *per se.* Superioridad de belleza en alguna representación cristiana con respecto á las estatuas gentílicas. Hay variedades nacionales en la apreciación de la belleza.

II.

EL PADRE JUNGMANN.

Aunque el P. Jungmann, sabio jesuíta alemán, en *La Belleza y las Bellas Artes según la doctrina de la filosofía socrática y de la cristiana* (1) se muestra menos tomista en *estética* que en otras materias (2), no

---

(1) Obra compuesta en 1863 y traducida en castellano por don Juan M. Orti y Lara, Madrid, 1873.

(2) Véase, entre otros capítulos, el VI, en el cual gran parte de los textos que se aducen son de Santo Tomás

podemos prescindir de su estudio, puesto que examina no pocos textos del Doctor Angélico y discute varias opiniones del P. Taparelli (1). Mas antes de notar los pasajes más relacionados con nuestro intento, bueno será dar una idea, siquiera superficial, del sistema del P. Jungmann, para lo cual bastará con poco más que los títulos de los capítulos ó secciones en que se presenta dividida la primera parte de la obra, que es la que trata de la belleza en general (2).

I. La belleza es una cualidad que sólo es dado percibir á la razón.

II. La belleza es cierto una excelencia común á las cosas materiales y á las inmateriales; pero en las últimas se muestra en grado mucho más elevado: el mundo inteligible y dentro de él el mundo moral es su propia esfera.

III. La contemplación de las cosas bellas nos produce alegría.

IV. Amor perfecto é imperfecto. Ambos producen placer.—El amor perfecto (*amor benevolentiæ*) es la complacencia que nace de considerar en un objeto lo que es en sí, las excelencias que le son propias; el amor imperfecto (*amor concupiscentiæ*) es la complacencia en un objeto, originada de considerar las ventajas ó deleites que nos trae.

V. La belleza nos mueve á amar con amor perfecto los objetos en que se halla.

VI. La belleza es por su naturaleza esencial y necesariamente objeto del amor propiamente dicho. 1.° La relación de semejanza que percibimos entre el espíritu

(1) En algunos puntos conviene Jungmann con este autor Al hablar contra los que admiten sublime en el mal, cita el texto que copiamos en el número anterior, pág 484, nota; le aplaude en que no admita el privilegio exclusivo de la vista y el oído para la transmisión de la belleza, y no sólo le aplaude, sino que le sigue en la explicación de la gracia.

(2) Debe atenderse al *Indice* final: pues en el cuerpo de la obra (se entiende en la traducción) hay algunas cifras equivocadas.

racional y otros seres que no son él, es la condición y al mismo tiempo el fundamento del amor perfecto. 2.° Entre nuestro espíritu y las cosas bellas, consideradas como tales, existe y se manifiesta esta relación de conveniencia.— Todo lo que lleva el carácter de permanencia; lo que clara y distintamente se manifiesta como iluminado ó iluminador, está con nuestra alma en una relación de semejanza, de armonía... En igual relación de semejanza están con nuestra alma todas las cosas en que resultan guardadas las leyes emanadas del ser natural, ó las reglas morales de las acciones libres. 3.° Belleza de las substancias espirituales; de las cosas corpóreas en su forma y tendencia interior, en la substancia, en el movimiento, en los colores (1) y sonidos; en el hombre.

VII. La belleza es por su naturaleza para nosotros objeto y fundamento del amor propiamente dicho: otra prueba sacada de razones intrínsecas.—Toda cosa bella á causa de su belleza es semejante á Dios.

VIII. Definición de la belleza. Relación de la misma con la verdad y el bien.—La belleza de las cosas no es sino su intrínseca bondad, por la cual excitan la complacencia del espíritu racional, según que dicha bondad, en virtud cabalmente de esta complacencia, llega á ser la razón del deleite que experimenta el espíritu que la contempla.— La belleza pertenece á las cosas consideradas, no en su relación con la inteligencia, que esto es propio de la verdad, sino con la voluntad, así como el bien. Mas con todo esto la belleza y la bondad no son una sola y misma cosa. La bondad de un ser es la propiedad por la cual puede ser amado, ora con amor propiamente dicho (bondad intrínseca), ora con amor imperfecto (bondad extrínseca). La belleza nada tiene que ver con lo último. Tampoco ha de ser confun-

---

(1) Habla aquí Jungmann con mucha detención de Blair y otros que confunden la belleza con el efecto *agradable* puramente sensible, producido por los colores.

dida con la bondad intrínseca. Cierto la belleza es la bondad intrínseca de la cosa, pero no como tal bondad, esto es, no según que la cosa por razón de ser buena es el objeto conveniente del amor propiamente dicho, sino que este objeto, por lo mismo que en él se termina el amor propiamente dicho, *llega á ser para el espíritu que lo contempla la razón ó fundamento del deleite.* Formalmente considerada, la belleza se halla con la bondad intrínseca, como el deleite con el amor propiamente dicho, como los efectos psicológicos con sus fundamentos (como el *rationatum* con su *ratio*).

IX. Dios, el Ser infinitamente bello. Belleza ideal. Lo ideal de la belleza. La belleza como concepto trascendental.—Distingue entre bello ideal de una clase de objetos determinados y entre lo ideal de la belleza, que es sólo Dios.—Todas las cosas son bellas (1).

X. Lo feo. No hay ser alguno absoluta y exclusivamente feo. Belleza y fealdad según el sentido vulgar de estas palabras. Lo bello es de necesidad moralmente bueno.

XI. La hermosura de Dios y su revelación. En qué consiste la bienaventuranza. La belleza, como atributo del Verbo. La Iglesia de Cristo.

XII. El sublime. Su relación con la belleza. La sublimidad de la naturaleza divina y de sus atributos. El sublime en el orden moral y sus atributos.—No todo lo bello es sublime; pero sí todo lo sublime es bello. Sublime es la belleza en su más alto punto de perfección.

XIII. Error inaudito de la estética moderna (el de admitir la sublimidad en el mal).

---

(1) En el capítulo siguiente se halla explicada esta proposición. —¿Por qué razón (se pregunta el autor) no ha contado la belleza entre los conceptos trascendentales la filosofía antigua? Probablemente porque las relaciones de las cosas en orden al espíritu racional en que descansan los conceptos trascendentales de la verdad y el bien quedaban ya agotados si la belleza pertenece á las cosas, lo mismo que la bondad, en la relación que dice á la facultad de amar... Está contenida en lo bueno de un modo virtual é implícito.

XIV. Propiedades semejantes á la belleza. Lo agradable en general, la verdad, la novedad, lo maravilloso, la variedad. El ridículo, la gracia.

Veamos ahora los pasajes que atañen más particularmente á nuestro estudio. En III, al hablar del gozo que nos causa la intuición del objeto bello, se apoya en las palabras *Pulchra enim dicuntur quæ visa placent* del texto F-*b* y en parte del H-*c*. En VI, III, al hablar de la belleza respecto del cuerpo humano considerado como organismo animal, cita el texto LI. En IX, encaminándose al estudio del trascendentalismo de lo bello, afirma como ya sabido y como conocida doctrina de Santo Tomás (se refiere sin duda á los textos I y H-*a*) que lo bello y lo bueno se distinguen en el ánimo; pero que concreta y materialmente son una misma cosa.

Dos son los puntos en que se manifiesta la indicada divergencia de doctrina.

En V sienta que la belleza de las cosas está en relación más próxima é inmediata con nuestra voluntad que con nuestra inteligencia. «Digámoslo francamente: no nos puede satisfacer la famosa teoría expuesta en nuestros días por un filósofo insigne (Taparelli), según el cual debe consistir la belleza de las cosas en una proporción especial de ellas con nuestra facultad de conocer y ser por consiguiente idéntica con la verdad, explicándose el gozo que nos produce la contemplación por la acción completamente natural y por consiguiente armónica, y como tal agradable, de las fuerzas cognoscitivas.» Cita autores clásicos y cristianos en quienes se usa el adjetivo *bello* en una significación próxima á la de *bueno* y *amable*.

En VI al fin dice: «En Santo Tomás no hallamos ninguna clara definición de la belleza, pues habla de ella como de paso y en ocasiones fortuitas. Con todo podemos asegurar que la definición que nosotros hemos dado no se aparta de la doctrina del Angel de las escuelas. Con respecto á la relación de lo bueno con lo bello dícenos que son en concreto y ontológicamente una

sola realidad; tocante á la relación que media entre los conceptos abstractos de bondad y de belleza, diferéncianse las cosas representadas por ellos en que la belleza encierra el concepto mismo de la bondad; pero en este concepto añade una nota ó carácter particular.» Traduce y cita el texto G. «Con alguna más claridad se explica en alguno que otro lugar.» Cita el texto H-*c* y C (1).— «En dos puntos conviene, pues, Santo Tomás expresamente con nuestra teoría: 1.º La belleza, así como la verdad, pertenece inmediata y esencialmente á las cosas por su respeto á la fuerza impulsiva del espíritu racional; de otro modo no hubiera podido decir que «la idea de la belleza añade una nota á la de la bondad.» 2.º Es una propiedad característica de lo bello que su aspecto nos cause deleite.»

«El Santo Doctor no explica la íntima conexión de las dos propiedades de lo bello indicadas arriba y no expone el fundamento psicológico de aquel deleite (2). Por nuestra parte, siguiendo la doctrina de otro maestro (sin duda San Agustín), hemos buscado este fundamento y lo hemos hallado en la esencia del amor propiamente dicho, según que este amor llega á hacerse vivo precisamente por medio de la contemplación del objeto amado, por

---

(1) Para la inteligencia del texto H recuerda el comentario de Sylvio: *In responsione ad tertium ostendit quod pulchrum etiam sit causa amoris, sed pulchrum et bonum esse idem secundum rem, licet differant secundum rationem.*

(2) Observa en nota que Santo Tomás dice en otros lugares que la belleza consiste en la *proportio*, en la relación conveniente de las partes de la cosa y la razón por que agrada *al sentido* es la semejanza (texto I). Pero este pasaje es sumamente obscuro y además se presta á muchas dificultades. Porque de una parte en otro lugar (Com. del lib. de *Div. nominibus;* sin duda texto C) menciona como elementos de belleza, en vez de la *proportio* sola, la *claritas* y la *consonantia;* en otro lugar (texto E-*a*) pone también la *integritas* sive *perfectio;* lo cual prueba que la simple *proportio* no expresa adecuadamente, aun según la mente del Santo Doctor, la esencia de la belleza.—Se admira de que Liberatore traiga dichos pasajes (texto I?) como el *locus classicus*, pasando por alto los otros para la teoría de la belleza.

medio del conocimiento de su excelencia y según que por su misma naturaleza siempre y necesariamente el amor se muestra junto al deleite (1).

III

EL PADRE MARCHESI.

El P. Vicenzo Marchesi, dominico, en su opúsculo *Delle Benemerenze de S. Tomaso d' Aquino verso le Arti Belle* (2) no se propuso componer un tratado for-

(1) La revista alemana *Der Katolik* (véase apéndice á la primera parte de la obra) habló así de la teoría del P. Jungmann: «Deseamossaber si en efecto la belleza de las cosas debe buscarse en su semejanza con el espíritu, ó si no es más bien un momento objetivo perteneciente á las cosas mismas que las hace bellas. Aristóteles lo puso en la proporción. Por su parte Santo Tomás confirmó este concepto y lo explicó y lo explanó con la más amplia de perfección y claridad. . De todos modos tenemos que según las definiciones conformes de la antigua escuela, así como según las nuevas ideas del autor, la belleza tiene su fundamento en la naturaleza misma de las cosas. El autor sabe muy bien que se ha desviado en este punto de la antigua escuela, á la cual se adhiere en toda su obra.» Jungmann contesta: «... no hemos creído apartarnos de ningún modo de las doctrinas de la filosofía antigua en este punto, sino antes bien tenemos la íntima convicción de que pensaba acerca de él lo mismo que nosotros. La belleza tiene su fundamento esencial en la naturaleza de las cosas mismas; no es concebible ninguna relación sin un fundamento real entre las cosas entre las cuales se da. Hemos repetido en nuestro libro ser «elementos de belleza» los mismos momentos objetivos que ponen Aristóteles, Tomás y otros. Pero esto no autoriza para decir que en hallándose todos estos momentos en las cosas, éstas son bellas *tan sólo por esta razón* Santo Tomás señala también la perfección, la claridad y proporción como razones asimismo del bien, y además de esto como momentos esenciales del ser. En razón de poseer estos estados objetivamente las cosas lo primero *son*; mas sólo son verdaderas, buenas y bellas en virtud de la relación en que *por* razón *de poseer aquellos momentos* son accesibles á las diferentes potencias del espíritu racional... Dicha escuela enseñaba que sólo los tres conceptos trascendentales de ser, de realidad y de unidad son absolutos; que señaladamente la verdad y la bondad de las cosas son las solas adecuadas á las fuerzas del espíritu racional; con estas dos propiedades se encuentra sin duda en la misma línea la belleza.

(2) Génova, 1874.

mal de estética tomística, sino más bien «declarar los principales conceptos de Santo Tomás con respecto á la estética cristiana, con el fin de mostrar los saludables efectos que produjeron, no tan sólo en las artes italianas, sino también en la poesía y en la civilización (1).» Veamos, pues, la exposición de aquellos conceptos.

Dios, suma Verdad, suma Bondad y suma Belleza, ha impreso este triple rayo de su divinidad en las criaturas, las cuales por esto son todas verdaderas, buenas y bellas, y todas narran la gloria de Aquel que las creó. Mas en el hombre, compendio y espejo de todas las bellezas criadas, Dios imprimió su propia imagen ó, según se expresa el Salmista, *el esplendor de su faz*, y por esto es bellísimo sobre las demás bellezas; por esto tiene conciencia de lo bello y lo expresa á su vez con las creaciones de su mente y las obras de sus manos. Pero ¿qué cosa es la belleza?

Podemos definir lo verdadero y lo bueno, pero difícilmente definimos lo bello. Por su universalidad la belleza abraza el orden físico y moral, y se diría que alcanza el colmo de toda perfección, porque nada es perfecto sin ella. Encerrándose en una síntesis rigorosa, parece escaparse del análisis del observador y es semejante á la vida, de la cual podemos determinar las leyes que la gobiernan... siendo casi imposible decir en qué consiste. Distingue entre lo bello absoluto, inmutable y eterno, que es Dios mismo, arquetipo y fuente de la belleza, y el relativo contingente y finito, que varía según las facultades de cada cual: distinción de gran momento, que caracteriza, dice, las dos escuelas de los ontólogos y de los psicólogos, y los cultivadores del arte místico ó cristiano y del natural ó pagano. Recuerda la definición atribuída á Platón: la belleza es el esplendor de lo verdadero; la

(1) Véanse los títulos de esta obra: Condiciones de las Bellas Artes en Italia en el siglo XIII, II De lo bello según la mente de Santo Tomás de Aquino; III Santo Tomás y Dante Alighieri; IV Dante y la pintura italiana y homenaje de las Bellas Artes á Santo Tomás de Aquino.—Nuestro análisis deberá ceñirse al capítulo II.

de San Agustín: *splendor ordinis*; y dice que Santo Tomás, para ilustrar tan ardua materia, distingue en primer lugar lo bello sensible del moral é inteligible; abraza después en una sola definición de la belleza natural y la sobrenatural, completa la definición de Platón y de San Agustín, y de aquí se remonta hasta el arquetipo de la belleza eterna, es decir, el Verbo divino. Para la belleza, dice el Santo Doctor (texto E), se requieren tres cualidades: en primer lugar la integridad del objeto, necesaria á su perfección; en segundo lugar la proporción y correspondencia de las partes, de la cual resulta la armonía del conjunto, es á saber; la unidad, y por último el esplendor, el cual en los objetos visibles consiste en el brillo (lit. alegría: *gaiezza*) y vivacidad de los colores. y en los conceptos racionales no es otro que la misma razón en una de sus más espléndidas irradiaciones. Ahora bien, estas tres propiedades se encuentran en sumo grado en el Verbo divino, manantial y fuente de la belleza. Y en realidad, el Verbo, en cuanto es hijo, posee verdaderamente en toda su integridad la naturaleza idéntica del Padre, del cual es consubstancial; es al mismo tiempo su imagen perfectísima, y á causa de esto llamado por San Pablo, figura de su substancia, y finalmente, en cuanto es Verbo, es el esplendor del entendimiento del Padre, ó, como dice el mismo San Pablo, esplendor de su gloria. Esta admirable definición es á la vez objetiva, porque nos muestra en el Verbo la belleza substancial eterna é inmutable, que reflejándose sobre las criaturas, las embellece con su propio esplendor, y además subjetiva por las cualidades que, á nuestro modo de ver, constituyen la belleza, es á saber, la integridad, la proporción ó correspondencia de las partes y el esplendor. Cita luego el P. Marchesi el pasaje que Dante pone en boca de Santo Tomás:

Cio che non muore e cio che puó morire
Non è se non splendor di quella idea
Che partorisce, amando, il nostro Sire...

Paradiso, canto XIII.

y habla en elocuentes términos del Artífice divino, que desde la eternidad ve y contempla en el Verbo, es decir, en su propia inteligencia, el tipo de todos los mundos y de todos los seres, á los cuales su potencia infinita puede dar la existencia y que la cobran con un *Dixit* del Criador. Habla también del hombre, artista creado y finito, que por la virtud de su intelecto agente, reflejo de la luz increada del Verbo, engendra amando una imagen de su propia inteligencia, á que da forma y orden cuándo y cómo le agrada. ¿Qué es, pues, la belleza? prosigue el docto expositor: el esplendor de la gloria de Dios, reflejado en las criaturas. ¿Qué es el artista? el reproductor más ó menos fiel de aquella luz que el Verbo refleja *(specchia)* en su mente.

Aplica luego estas consideraciones al arte cristiano del siglo XIV, influído por Santo Tomás y su intérprete el Alighieri, hasta llegar á nuestros días, en que de la falta de elevadas inspiraciones ha nacido el predominio de la pintura de género.

Determinada la naturaleza de lo bello, falta determinar cuál es su oficio, tanto con relación al individuo como á la sociedad civil, y á este propósito recuerda que según el Santo Doctor lo bello y lo bueno, si bien son una misma cosa en cuanto entrambos pertenecen á las cualidades trascendentales del sér, todavía virtualmente y según razón son diferentes. Lo bello, que en los seres tiene razón de forma, se refiere al entendimiento, y lo bueno, que tiene razón de fin, á la voluntad. Uno y otro tienen por oficio la satisfacción de nuestras principales facultades, cuales son el entender y el querer; mas lo bello se adelanta á lo bueno, porque siendo el esplendor del entendimiento, ilumina y mueve la voluntad para la consecución del fin (cita texto H). Lo bello es medio con respecto á lo bueno; lo bello es el atractivo que la razón ofrece á la voluntad para enamorarla de lo bueno. Añade seguidamente el Santo Doctor que perteneciendo la belleza á la facultad intelectiva, ayuda al ánimo á levantarse á la contemplación

de las cosas celestiales, conforme á lo escrito en el libro de la Sabiduría: yo soy cautivado por el amor de la belleza (cita, sin copiarlo, el texto S).

Termina este capítulo con la división del arte en intuitivo ó místico, es decir, que busca la belleza sobre sí, es decir, en Dios; idealista, que la busca en sí, es decir, en la idea; y realista, que la busca fuera de sí, es decir, en los objetos exteriores, acerca de lo cual, después de ensalzar las dos primeras especies, concluye diciendo que, dejando á un lado las exageraciones, las tres escuelas no forman en substancia más que una.

IV.

PADRE ZIGLIARA.

Con respecto al tratado de lo bello, que forma parte de la *Summa philosophica* (1) del P. Tomás María Zigliara, dominico, reducido á un conciso artículo didáctico, no tenemos que tomarnos el trabajo de extractarlo, sino el de traducirlo tan fielmente como sepamos.

I. *Noción de lo bello por su efecto.* Es bien sabido que así como se llama verdadero aquello con cuya consecución reposa el entendimiento y bueno aquello con cuya consecución reposa el apetito, se llama comunmente bello aquello con cuyo conocimiento ó aspecto se produce en el ánimo cierta complacencia. De manera que si queremos definir de un modo general lo bello por los efectos, podemos decir que es: aquello cuya aprehensión agrada (textos F y H) (2).

Á propósito he dicho *aquello cuya aprehensión agra-*

(1) Roma, 1876 —Entre las exposiciones de la doctrina estética que forman parte de un tratado general de filosofía, hemos escogido el de esta obra, por habernos parecido, entre los de igual clase que recordamos, el más ajustado á la doctrina del Doctor Angélico.

(2) En este y en otros puntos se refiere también el autor á textos de San Agustín.

da, para determinar que lo bello no importa solamente relación *(ordinem)* con el apetito universalísimamente tomado, en el cual hay complacencia ó delectación, sino también mayor y formal con el conocimiento al cual sigue la complacencia. De donde Santo Tomás (texto H) advierte con gran razón que lo bueno es aquello en cuya consecución reposa el apetito; *pero que al concepto* (rationem) *de lo bello pertenece aquello con cuyo aspecto ó conocimiento descansa el apetito.* Prueba *(exemplum)* de esta verdad se halla en los sentidos, entre los cuales tienen relación con lo bello los que son mayormente cognoscitivos, tales como la vista y el oído, que sirven á la razón, pues decimos bellas á cosas visibles y bellos á los sonidos, y en las sensaciones de los otros sentidos no usamos del nombre de belleza, pues no decimos bellos olores ni bellos sabores (texto H).

II. *Tres cosas se requieren para la belleza.* Pasando del efecto ó de lo subjetivo, que es la delectación, á lo objetivo, ó á la causa de llamar una cosa bella, advertimos que se requieren tres cosas en el objeto bello para que su conocimiento produzca complacencia en el ánimo. En primer lugar se requiere la integridad ó perfección del objeto, pues las cosas mancas ó diminutas se califican de torpes ó deformes. 2.° Debida proporción ó consonancia de las partes, ó sea orden, pues las cosas desordenadas no deleitan, sino que ofenden el ánimo. 3.° Claridad, por la cual el objeto comunica al ánimo el entero conocimiento de sí mismo. Así en los objetos materiales las cosas que son íntegras, ordenadas y bañadas *(respersa)* por la nítida suavidad de colores se llaman bellas (texto E-*a*).

III. *Descripción filosófica de lo bello.* Con lo expuesto podemos definir, ó mejor describir filosóficamente lo bello objetivamente considerado *(sumptum)*, diciendo que, hablando en general, lo bello es el *esplendor del orden.* El orden, en efecto, comprende la *multitud* ó la *variedad*, no como quiera, sino íntegra y perfecta, como ya se ha explicado; en el mismo orden se

halla además la *proporción ó armonía*, porque el orden es la unidad de la misma multitud. Se añade el esplendor para que el mismo orden resplandezca *(affulgeat)* para la facultad cognoscitiva, y de su conocimiento, según se ha dicho, nazca la delectación. Dése este orden: ¿acaso falta algo para la belleza? Quitad el orden y desaparecerá la razón de la belleza.—Comp. S. Agustín *De vera Relig.*, cap. XLI, n. 99.

IV. *Bello sensible y bello espiritual.* De aquí la división de lo bello en primer lugar en sensible y espiritual. Lo bello sensible es el esplendor del orden en las cosas materiales, ó sea el orden de las partes reales integrantes con la suave claridad ó armonía del debido color ó sonido. Lo bello espiritual es el esplendor del orden en las cosas espirituales, ó sea el orden de las partes virtuales con la debida claridad espiritual.

V. *Bello moral.* Lo bello espiritual se divide en intelectual y moral. El primero está ya descrito; el segundo es el esplendor de lo honesto. Pues, según profundamente raciocina Santo Tomás (texto R), la belleza espiritual (moral) consiste en que el lenguaje *(conversatio)* del hombre ó su acción sea bien proporcionada conforme la claridad espiritual de la razón. Mas esto pertenece al concepto de lo honesto, lo cual dijimos que es igual á la virtud, que modera conforme á la razón todas las acciones humanas. Así es que lo honesto vale lo mismo que la belleza espiritual *(idem spirituali decori)*.

VI. *Bello humano.* De lo dicho se infiere que lo bello espiritual es superior á lo bello material ó sensible, así como las cosas espirituales son más nobles que las materiales. Pero un objeto cualquiera espiritual, desnudo como es en sí *(nude et in se)*, jamás es percibido, según el orden común, por nuestra mente en la presente condición de las cosas, sino siempre como asociado á un elemento sensible suministrado por la fantasía, aunque sea distinto de este elemento, conforme la conciencia nos atestigua todos los días. Lo mismo debe aseverarse

de la belleza relativamente á nosotros. Que lo bello espiritual, distinto del material, sea propio y aptísimo para nuestra mente, es cosa sabida y no intentamos negarlo; pero no se alcanza desnudo y según es en sí, sino asociado á un elemento fantástico y en el mismo elemento fantástico. Este bello formado de esos dos elementos, distintos, pero unidos, lo llamo bello humano, y si no me engaño, con bastante exactitud. Porque lo bello exclusivamente sensible sólo pertenece á los sentidos, y no es propio del hombre como hombre; lo bello espiritual desnudo y en sí mismo, aunque objeto más apto para nuestro entendimiento, no podemos alcanzarlo en la vida presente. Así, pues, lo bello *espiritual-sensible*, si así puede llamarse, será lo bello humano, como quiera que en el presente estado de las cosas el alma vive en el cuerpo, para que de este modo el hombre, compuesto de espíritu y de cuerpo, se deleite con lo bello espiritual por medio de lo sensible (*in sensibili*).

VII. *Primer corolario.* El Sér perfectísimo es, pues, bellísimo, puesto que es la causa de la consonancia y claridad de todas las cosas (texto C).

Segundo corolario. Es imposible que lo bello objetivamente considerado (*sumptum*) exista fuera de la verdad y de la bondad y contra la honestidad (cita el texto de San Agustín *De moribus Manich.*, cap. VI: *ordinatio esse cogit, inordinatio vere non esse*). Mas no hay sér que no sea verdadero y bueno, y lo que es contra la honestidad decae de la esfera del sér moral (*deficit ab esse morali*), y por consiguiente es imperfección y desorden que repugna al concepto de la belleza.

VIII. *Deforme.* Como lo deforme se opone á lo bello, es necesario raciocinar acerca de él de una manera opuesta á lo bello, y por esto no se habla más largamente de esta materia.

V y ÚLTIMO.

G. E M. MENICHINI.

El libro de los hermanos sacerdotes Juan y Miguel Menichini *Del vero, del buono e del bello secondo le dottrine de' Padri e Dottore della Chiesa specialmente di S. Tomaso d' Aquino* (1), es, según el mismo título indica, una exposición formal, directa y metódica de la doctrina tomística acerca de aquellas tres ideas fundamentales. Prescindiendo, cuanto es posible, de lo relativo á las dos primeras, formaremos de lo tocante á la belleza un extracto sucinto, pero que, según creemos, será bastante á dar una idea del trabajo de los expositores.

Después de haber recordado, en una breve introducción, que la ciencia primera considera el sér y todas las cosas consiguientes á su naturaleza, y que las cualidades generales de todo sér se llaman propiedades trascendentales, entran en el fondo de la materia.

I. (Artículo I.) *Se demuestra que la verdad, la bondad y la belleza son realmente tres propiedades generales, consiguientes á la naturaleza de todo sér.* La idea del sér es la primera en el orden cronológico y en el lógico, es decir, la primera que concibe nuestra mente y la que se halla incluída en toda otra idea. No podemos concebir un sér que se halle enteramente despojado de verdad, de bondad y de belleza. Mas de esto no se deduce que los tres conceptos hayan de confundirse con el de sér y tampoco confundirse entre sí: la flor es más bella que el fruto y el fruto es más bueno que la flor.

II. (Artículo II.) *Se indica en qué consisten las tres propiedades del sér designadas con los nombres de verdad, bondad y belleza.* Todo sér tiende: 1.° á mani-

(1) Nápoles, 1879.

festarse como es en sí mismo; 2.º á manifestar la armonía con que está constituída su naturaleza; 3.º á comunicar á los demás su propia perfección.

1.º La inteligibilidad de las cosas ó la evidencia objetiva se confunde con el sér de las mismas cosas, por lo cual se dice que todo sér es inteligible, es decir, que tiende á manifestarse como es en sí mismo. Todos los objetos han sido criados para que, manifestándose en su naturaleza á las criaturas razonables, puedan éstas elevarse al conocimiento del Sér Supremo. Si todos los objetos criados tienen la propiedad de manifestar su propia naturaleza, en mayor grado la tiene el Sér increado, el cual en realidad se manifiesta en primer lugar á sí mismo, pero que ha querido también manifestarse á las criaturas racionales.

2.º Además, el sér tiene una segunda propiedad por la cual tiende á manifestar la armonía conforme á la cual está compuesto. Habiendo salido los seres creados de la mano de un Artífice sapientísimo, ¿cómo es posible que falte la armonía, no tan sólo en todos los seres que constituyen el cosmos, sino en los varios principios que constituyen un sér? Ahora bien; si todo sér tiende á manifestar su naturaleza, y si la naturaleza de todo sér es armónica, todo sér tenderá á manifestar su propia armonía. También el Sér Supremo manifiesta exteriormente la armonía que contiene en sí mismo: sublime armonía que consiste en que las infinitas perfecciones que constituyen la esencia de Dios están en sumo grado armonizadas entre sí, y en que todas, atendida la suma simplicidad de Dios, no son en realidad distintas en su esencia ni entre sí. Pues bien; Dios, que *ab æterno* se manifiesta á sí mismo esta sublime armonía de su Sér, ha querido también en cierta manera manifestarse en el tiempo, ya que reflejo de la armonía del Sér divino es la armonía del universo y de los diferentes seres que lo componen.

3.º Además de estas dos propiedades, el sér tiene una tercera, por la cual tiende á hacer partícipes á los otros

de la perfección real que en sí contiene. Todo sér es activo, y todo sér que obra tiende á producir su semejante, es decir, á comunicar á los demás su propia perfección. Por esta, como por las otras dos propiedades, los seres criados se asemejan, si bien remota, imperfecta y analógicamente, á Dios. En la creación de las cosas, Dios se propone, no sólo manifestar su gloria, sino que además comunica su perfección á las criaturas.

III. (Artículo III.) *Se demuestra que las tres indicadas propiedades del sér constituyen la verdad, la belleza y la bondad del mismo sér.* Entran los expositores en nuevas consideraciones acerca de las tres cualidades trascendentales, atendiendo no sólo á su esencia objetiva, sino también al sujeto. Dicen al hablar de la segunda: Para que un sér contemplado pueda engendrar en nosotros el sentimiento de la belleza es necesario que esté en sí mismo armónicamente constituído. La belleza contemplada engendra en nosotros deleite, y no puede producirlo la presencia de un objeto inarmónicamente formado; pero se requiere también que dicha armonía resplandezca ó tienda á manifestarse exteriormente, pues de otra manera no habría contemplación. ¿No podemos deducir de esto que un sér en tanto puede llamarse bello en cuanto goza de la propiedad de manifestar la armonía de que se compone? El Angel de las escuelas exige para el concepto de lo bello, no sólo la proporción, sino una cierta claridad, la cual haga ver dicha proporción (textos K y L), y lo mismo quería establecer ciertamente cuando decía que la belleza nace del esplendor de la forma substancial (texto M).

Estúdianse después separadamente las tres propiedades, é ilustrado el concepto de la verdad,

IV. (Artículo VI.) *Se ilustra el concepto de la belleza.* Aunque no se han de confundir la verdad y la belleza, como ambas son propiedades del sér, se ligan tan estrechamente que en cierto sentido puede decirse que lo bello es el esplendor de lo verdadero. La verdad es una propiedad por la cual el sér se manifiesta sim-

plemente; la belleza una propiedad por la cual el sér se manifiesta con cierto esplendor.

1.° Fundamento de la belleza. El fundamento remoto es el sér, como que del sér emana necesariamente la belleza. El próximo y, por decirlo así, inmediato es la armonía, es decir, el acuerdo, orden, proporción, ó mejor reducción de las varias partes á la unidad (principio del texto I).

2.° Razón formal de la belleza. Esta nace, no de la armonía, sino de la manifestación externa de la armonía. Repite en muchos pasajes el Doctor Angélico que para la belleza se exige, no sólo que el sér sea armónicamente constituído, sino que acompañe á la armonía cierto esplendor ó claridad, por el cual pueda manifestarse exteriormente (texto K). Hablando de la belleza del cuerpo humano, dice también que la constituye el que sean los miembros bien proporcionados y el que esta propiedad del cuerpo sea vivificada (*ravvivata*) por la claridad de un suave colorido (texto Ll y principio de K). En otro lugar añade que no basta que la belleza esté dotada de todos sus principios constitutivos y que estos principios estén debidamente proporcionados y armonizados entre sí, sino que debe haber en ellos claridad, por lo cual las cosas que tienen un color nítido se dicen bellas (texto E-*a*).

Observa además el Santo Doctor que la armonía y la proporción de un sér no proviene sino de la forma substancial. Cada cosa recibe la unidad de su forma; de ahí es que consistiendo la belleza en la manifestación externa de la armonía, debe consistir en la manifestación externa, ó sea en la espléndida apariencia (*parvenza*) de la forma substancial del sér que se llama bello (texto N) (1).

---

(1) En confirmación de esta doctrina, añaden los expositores, cabe aducir un argumento filológico. Es sabido que los latinos llamaban á la belleza *forma* y *species* y al objeto bello *formosum* y *speciosum*. ¿Cuál puede ser la razón de este uso, sino que la belleza nace de la viva manifestación de la forma substancial que determina en cada cosa la propia especie?

Esta definición atiende únicamente á la belleza corpórea; mas insistiendo en los mismos principios no es difícil pasar á la definición de la belleza en general. Así como la belleza corpórea se funda en la armonía y proporción de las varias partes materiales y es formalmente constituída por el esplendor de la forma substancial, esplendor por el cual se manifiesta exteriormente dicha armonía, así la belleza en general tendrá su fundamento en la armonía de los varios principios constitutivos del sér y será constituída por la claridad de la forma que, resplandeciendo en cierta manera, manifiesta esta armonía (texto Q). Así la belleza moral consiste en que la acción del hombre sea bien proporcionada según la claridad espiritual de la razón (texto R).

De lo que se ha dicho relativamente á la razón formal de la belleza se deduce que ésta no se refiere á otra facultad que la cognoscitiva (texto F-*b*), pues sólo ésta es capaz de percibir ó de conocer la armonía, en cuya manifestación consiste la belleza. Y como la facultad cognoscitiva en el hombre es doble, es á saber, intelectual y sensitiva, por medio de una y otra se puede percibir lo bello, pues por medio de la sensitiva percibimos lo bello sensible y por medio de la intelectual lo bello espiritual. Observa además el Doctor Angélico que así como entre los sentidos los mayormente cognoscitivos son la vista y el oído, que sirven más inmediatamente á la inteligencia, á ellos toca particularmente el oficio de percibir la belleza sensible (texto H-*b*).

Efecto de lo bello. Este no es otro que el placer. El placer engendrado por el bien se deriva de la posesión del bien mismo; el de lo bello de la simple contemplación del objeto (texto F y H-*c*).

De lo expuesto acerca del fundamento de la razón formal y del efecto de la belleza dedúcense fácilmente varias consecuencias, y en primer lugar la de que Dios no sólo debe decirse bello, sino además sumamente bello. La sublime armonía que en el Sér divino existe entre la simplicísima esencia y las infinitas perfeccio-

nes, y la de estas infinitas perfecciones entre sí, es tal que no puede imaginarse otra mayor, pues se reduce á que todas estas perfecciones y la substancia no son más que una sola cosa. Por otra parte, dicha armonía resplandece vivísima y claramente se manifiesta. Manifiéstase en realidad en todo y por todo al entendimiento divino, el cual comprende la divina esencia, comprende también las infinitas perfecciones y ve también cómo entre éstas y aquélla no existe discordancia alguna (texto D). Si desde lo que nos manifiesta la simple razón nos remontamos en alas de la fe, ¿qué nueva manifestación de la armonía no se descubrirá en el Sér divino? La fe en efecto nos enseña que Dios es al mismo tiempo *uno* y *trino:* uno en la naturaleza, trino en las personas. Ente supremo adornado de infinita inteligencia, entendiéndose á sí mismo, entre los esplendores de eterna gloria engendra en su seno al *Verbo,* y del amor recíproco del Verbo y de su Principio procede el *Espíritu divino.* Poder es el Padre, Sabiduría el Hijo y Amor el Espíritu Santo. El Verbo es distinto del Padre, el Amor es distinto del Verbo y del Padre, y no obstante el Amor, el Verbo y el Padre no son más que un solo y mismo Dios. Esta Tríada augusta es como un cristal tersísimo, que sin embargo termina en tres faces distintas; es como un iris de purísima luz, adornada sin embargo de tres distintos colores. ¿Qué acuerdo mejor que este? ¿cuál más sublime armonía? Y además esta otra armonía que hay en Dios resplandece vivísima, como que está rodeada de luz inmensa, aunque inaccesible á la mirada humana, y luce el Padre, como luce el Hijo y el Espíritu Santo.

Hablan luego los expositores de las bellezas también efectivas que pueblan el universo, y concluyen diciendo que no sólo los seres más nobles, sino los rudos y menos nobles tienen belleza, como que todo sér creado es de Dios y palabra de Dios. Decimos, añaden, todo sér creado en su propia naturaleza, pues si se mira en sus caracteres individuales puede ser que no aparezca bello, porque las cosas singulares son producidas por las causas

segundas y la acción de las causas segundas puede ser impedida ó turbada por otras causas.

Hablan luego brevemente de la belleza artística (*artifiziale*).

V. (Artículo VII.) *Del origen de la Belleza y del concepto que de ella tenemos.*

El origen de la belleza en los objetos. Así como hubo un primer Sér increado y eterno y un primer Verdadero, también increado y eterno, debe también reconocerse un primer Bello, al cual corresponde una belleza no comenzada en el tiempo, sino increada y eterna. ¿Cuál será este primer Bello? Sabemos que en cuanto al supuesto lo bello se convierte en lo verdadero, y uno y otro se convierten en el sér. Siendo Dios el primer Sér y el primer Verdadero, es también el primer Bello. Y lo es, no sólo porque su belleza es suprema, sino también porque es eterna é increada. De esta belleza se deriva la de todos los seres creados (texto A). Y se deriva bajo un triple aspecto, como de causa eficiente, ejemplar y final (texto B). No es difícil la demostración. Derivándose la belleza de todas las cosas creadas del esplendor de su forma substancial, puesto que Dios es la causa eficiente, ejemplar y final de todas las formas de las cosas, debe ser también la causa eficiente, ejemplar y final de cualquiera belleza creada. Dios es causa eficiente de las formas de las cosas, por ser Artífice del universo, que como tal ha dado determinada forma al objeto producido; ejemplar, porque Dios, como primera causa, al producir las formas de las cosas, no pudo buscar un ejemplar fuera de sí, sino un ejemplar subsistente y eterno, cual es el Verbo de Dios, que por esta razón es llamado de un modo especial Belleza increada por los Padres y Doctores de la Iglesia; final, porque Dios no ha causado fuera de sí aquellas formas esplendentes sino para que las criaturas inteligentes de la contemplación de las mismas pudiesen remontarse á la Belleza increada.

2.° Origen de la belleza en la mente humana. Por medio de la facultad cognoscitiva percibimos algunos

objetos cuyo conocimiento engendra en nosotros placer, y á estos objetos los llamamos bellos (texto F-*b*). Posteriormente por vía de reflexión y razonamiento el entendimiento no tarda en reconocer que el placer causado por un objeto proviene de que este objeto está armónicamente constituído. El entendimiento observa que nuestros sentidos, siendo en sí mismos proporcionados, no pueden hallar placer sino en aquellas cosas que se les asemejan en la proporción (texto I). Adquirido el concepto de lo bello sensible ó corpóreo, fácilmente comprendemos que para alcanzar el concepto de la belleza en un sér cualquiera es necesario que tenga la propiedad de manifestar la armonía de su naturaleza. Observado que en todo lo criado se encuentra la belleza, deducimos que Dios, autor de todo lo criado, debe ser suma y eminentemente bello: concepto que perfecciona la fe, según anteriormente se ha explicado.

VI. (Artículo X.) *Relaciones entre la verdad, la bondad y la belleza objetivamente consideradas y entre los tres conceptos de lo bueno, de lo verdadero y de lo bello consideradas en el alma humana.* El sér es primero que la verdad, la belleza y la bondad, no por prioridad de tiempo, sino por prioridad de naturaleza, es decir, porque el sér es necesario fundamento de su existencia. El concepto del sér es el primero, no sólo en el orden lógico sino también en el cronológico, porque el concepto del sér no es sólo el único en que los demás van á resolverse, sino también el primer concepto que en el proceso explicativo del alma humana se forma en nuestra mente. Ahora bien; considerando la verdad, la belleza y la bondad comparadas entre sí, como también considerando los tres conceptos de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello, es necesario investigar: 1.º qué orden se debe reconocer entre estas tres propiedades del sér, y 2.º qué orden entre estos tres conceptos de nuestra mente.

1.º En el orden objetivo, primero es la verdad, después la belleza y luego la bondad. Es evidente que si el sér no se manifestase primeramente en sí mismo y en su

naturaleza, no podría manifestar la armonía según la cual está constituído y que no es otra cosa que la proporción entre los diferentes principios constitutivos de la naturaleza y las diferentes partes del sér. ¿Y cómo pudiera el sér manifestar esta proporción sin manifestar su naturaleza?

No sólo la verdad, sino también la belleza debe considerarse como anterior á la bondad en el sentido que no tiende á mostrarse como bueno sino después de haberse manifestado como verdadero y como bello. ¿Por qué se llama bello un objeto, y en qué consiste su bondad? La bondad de un sér consiste en aquella propiedad por la cual tiende á comunicar á los demás su perfección, y cabalmente en cuanto posee esta cualidad el sér se llama bueno. El sér no puede tender á comunicar esta perfección á los demás sin excitar en éstos el deseo de recibirla, y por consiguiente sin manifestarla. Debe, pues, manifestarse cual es en sí mismo, es decir, que no puede mostrarse como bueno sin mostrarse antes como verdadero.

También la belleza precede á la bondad en el orden objetivo. La manifestación del sér á la facultad cognoscitiva precede á la tendencia que éste tiene á querer perfeccionarse. Ahora bien; el sér no tan sólo como verdadero, sino también como bello tiende á hacer una manifestación de sí mismo á nuestra facultad cognoscitiva (texto F-*b*). La manifestación de lo bello es más perfecta que la de lo verdadero, porque no solamente manifiesta la naturaleza de su substancia y de sus principios, sino que manifiesta también la armonía que resulta entre ellos. De suerte que el sér, en virtud de su belleza aun más que de su verdad, puede conseguir el fin de excitar en nosotros su deseo, es decir, de ser apetecido por nosotros. Por lo cual debemos decir que realmente el sér trata primero de manifestar su armonía á nuestra facultad cognoscitiva y posteriormente de ser apetecido por nosotros, es decir, demostrarse primero como belleza y después como bondad.

De suerte que la belleza es como una cosa media entre la verdad y la bondad. Lo cual se confirma observando que si bien la belleza es, como la verdad, una manifestación que el sér hace de sí mismo á nuestra facultad cognoscitiva, no obstante, es manifestación tal, que produce en nosotros cierto placer ó deleite. De suerte que la belleza del sér abre, por decirlo así, el camino para obrar la bondad. El mismo sér, como quiera que precisamente por la bondad, refiriéndose el sér al apetito, trata primero de excitar en nosotros el deseo de la perfección y luego de engendrar en nuestro ánimo el placer ó deleite que nace de la satisfacción de la facultad apetitiva, la cual, una vez obtenida la perfección, descansa en ella (1).

2.° También en el orden subjetivo nace primero el concepto de la verdad, después el de la belleza, por fin el de la bondad. Primeramente cae bajo la apreciación del entendimiento el sér, luego lo verdadero y finalmente lo bueno. El sér se aprende directamente; mas para que se aprenda la verdad es menester reflexionar sobre los actos del entendimiento, como para que se aprenda lo bueno es necesario reflexionar sobre los actos del apetito; y evidentemente primero es el conocimiento directo, luego el conocimiento reflejo de los actos cognoscitivos y en tercer lugar el conocimiento reflejo de los actos apetitivos. A la objeción de que el concepto de lo bueno es más universal que el de lo verdadero, el cual es un bien particular y debe por consiguiente ser anterior, contesta Santo Tomás que lo bueno es más universal que lo verdadero en el orden de los apetitos, pero no en el orden del conocimiento, de lo cual se deduce que lo

(1) Añaden los expositores que la doctrina tomística acerca de las relaciones objetivas de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello nos da á comprender lo racional de otra doctrina de Santo Tomás, el cual, y con él todos los tomistas contra los escotistas, enseña que cuando estaremos puestos en posesión de Dios, supremo verdadero, supremo bello y supremo bueno y nuestro fin último, será, no por un acto de la facultad apetitiva, sino de la facultad cognoscitiva (visión de Dios como sumo verdadero y sumo bello, á la cual seguirá el amor de Dios como sumo bien).

bueno en abstracto sea apetecido por la voluntad primero que lo verdadero, y no que en la mente humana surja el concepto de lo bueno antes que el de lo verdadero.

También el concepto de lo bello es anterior al de lo bueno, por la misma razón de que los actos de la facultad cognoscitiva preceden á los actos de la facultad apetitiva. Y esto quiere sin duda enseñar Santo Tomás cuando dice que quien apetece una cosa como buena apetece una cosa que ha conocido como bella, si bien apeteciéndola como buena la considera como capaz de comunicarle la perfección (texto O). A la objeción de que lo bueno es más simple que lo bello, pues aquél se funda en la simple apetibilidad de una cosa, y éste en el acuerdo de muchos y diversos principios, contesta el Doctor Angélico que no hay inconveniente en que el concepto de una cosa, la cual considerada en sí misma es más compuesta, anteceda al concepto de una cosa más simple, si la primera se refiere á la facultad cognoscitiva y la segunda á la facultad apetitiva (1).

CONCLUSIÓN.

Conforme indica el título del presente estudio y manifestamos en la *Advertencia* que le precede, nos propusimos dar un conocimiento de la Estética tomística y de sus principales expositores, y no un examen, para el cual nos creemos no autorizados y poco dispuestos, además, por falta de convenientes estudios filosóficos. Tan sólo para dar algún remate á la modesta fábrica levantada con materiales ajenos, añadiremos algunas observaciones, breves y ligeras, empezando por emitir el juicio que de los trabajos de los respetabilísimos y beneméritos

(1) En la segunda parte de su trabajo refutan los expositores el concepto de la belleza de muchos autores modernos, especialmente de Cousin y de Gioberti, refiriéndose en cuanto al primero, según creemos que ha observado ya el sabio presbítero Couture, á la primera redacción de su tratado *Du vrai, du beau et du bien* y no á su exposición más moderna, en que modificó sus anteriores doctrinas.

expositores nos hemos formado. Si en estas primeras páginas, y especialmente en las últimas, hubiese algo que ampliar ó que rectificar, deseamos que lo note quien se reconozca más competente y mejor preparado. Digno del talento del autor y de la gran reputación que en obras relativas á otras materias había adquirido, es el trabajo del P. Taparelli. Merecen particular atención su teoría de los elementos que constituyen la belleza, la de lo sublime que deriva de lo infinito, pero que no halla otra imagen que lo indefinido, y la diferencia de la facultad de ver y su órgano. Creemos de suma importancia la distinción entre el amor de la belleza moral y lo bueno y la afirmación de que lo bello, como tampoco lo útil, no son por sí mismas principio filosófico de recta operación á efecto de la dificultad que nos ofrece reconocer la plena belleza y la plena utilidad. Menos satisfactoria, aunque digna de atención, nos parece su teoría de la gracia, la transacción que propone acerca del uso de la mitología, la separación de la belleza y la expresión, alguna frase opuesta al sentido general de la obra, en que parece ladearse al fisiologismo estético, etc.

La obra del P. Jungmann no es un trabajo episódico y fortuito, sino fruto de constante atención y prolongado estudio. Su teoría de la belleza (que constituye la primera parte, y es la que hemos examinado), aunque reducida á un corto número de proposiciones, apoyadas en gran copia de autoridades, ofrece verdadera novedad é importancia. Resalta desde luego su concepción enteramente espiritualista de la belleza y su entero apartamiento de toda explicación fisiológica, y bien puede decirse que la esfera de sus ideas es la más elevada. De aquí nace que considera la belleza, más en su origen y esencia invisibles que tal como nos aparece en la condición presente, y que en el concepto estético rebaja excesivamente la belleza física, que si bien caduca y frágil, es al fin belleza y puede ser escala para elevarnos á la belleza superior que se halla en aquélla reflejada. Alguna vez, por otro lado, parece que toma por belleza una simple co-

rrespondencia lógica, como la de un teorema matemático.

La definición de la belleza del P. Jungmann, más larga en los términos de lo que á una definición conviene, ofrece no sólo novedad, sino verdadera importancia y la creemos atendible aun por aquellos que no están dispuestos á desasirse de las definiciones aceptadas y sólidamente establecidas.

El punto más notable, con respecto al presente estudio de la doctrina del P. Jungmann, es su afirmación de que la belleza de las cosas está en relación más próxima é inmediata con nuestra voluntad que con nuestra inteligencia. No dice que no esté en relación con la inteligencia (lo cual sería error manifiesto), pero da la preferencia á la facultad apetitiva.

En cuanto á su teoría del amor puro, parece que cabe fácilmente conciliarla con el deleite desinteresado de Santo Tomás, que no vemos dificultad en identificar (1), si bien el doctor alemán los considera en la relación de causa y efecto.

El P. Marchesi se apoya en algunos importantes textos tomísticos, que amplía con observaciones propias, en que no se sujeta á la desnudez metafísica, mostrándose escritor de imaginación y vivamente prendado de las bellezas del arte cristiano. Es muy de notar su excelente división en arte intuitivo, ideal y real; y la no menos excelente observación de que el verdadero arte reune los tres conceptos.

En una obra muy distinta, por su índole, de la disertación del P. Marchesi, nos da el P. Zigliara una exposición rigurosa y concisa de la doctrina estética de Santo Tomás. No es esto decir que no incluya algunas adiciones, tal como la división más explícita de la belleza espiritual en intelectual y moral. Suya es la teoría de la que llama belleza humana, conviene á saber, la belleza espiritual asociada á un elemento fantástico, para que

---

(1) Así en el comentario de Sylvio (pág. 312, nota) se admite, como proposición tomística «*quod pulchrum sit etiam causa amoris* »

pueda ser percibida, según el orden común, por el hombre; en lo cual se conforma más al modo de ver de Taparelli que al de Jungmann. Al propio tiempo opina que lo bello exclusivamente sensible (¿podría preguntarse si existe?) sólo se dirige á los sentidos, y no es propio del hombre como hombre.

Notaremos, finalmente, que al tratar de la imposibilidad de que exista lo bello fuera de la verdad y de labondad ú honestidad, habla sólo de lo bello objetivamente considerado, con lo cual parece que no desecha toda divergencia en el terreno subjetivo, al revés de lo que observamos en Taparelli y sobre todo en Jungmann.

El libro de los hermanos J. y M. Menichini (que en algunos puntos muestran muy buenas dotes de escritor) contiene una explicación no tan sólo clara, sino acaso parafrástica de la doctrina del Doctor Angélico. Como es de suponer, y como habrá podido deducirse de nuestro extracto, es una exposición sumamente fiel. Unicamente en dos puntos cabe notar alguna libertad de interpretación: en traducir *ordo* por *armonía*, que en nuestro concepto dice algo más (si bien en las definiciones, que no concuerdan siempre con la explicación de los ejemplos, lo reducen á la simple noción de orden), y en suponer que el Santo Doctor considera como cualidad trascendental del sér la belleza, lo cual puede presumirse, pero no se halla explícitamente afirmado en ningún texto.

Por otro lado (y esto no lo tenemos por libertad, sino por aclaración) les vemos templar el rigorismo de los principios metafísicos cuando observan que una cosa puede ser más bella que otra (la flor es más bella, el fruto es más bueno), y cuando distinguen entre todo sér creado en su propia naturaleza que es siempre bello, y el sér mirado en sus caracteres individuales que puede no aparecer bello (pág. 406) (1).

---

(1) Acerca de la ingeniosa y fundada observación que se lee en la nota de la pág. 404, adviertase que si bien la *forma* y *species* de

Algún tanto aleccionados por tan entendidos intérpretes, nos hallamos ya en el caso de volver á nuestro punto de partida, es decir, á los textos del Doctor Angélico.

Estos textos son para sorprender á cuantos juzgan que toda investigación é invención científicas son de reciente fecha, los cuales no podrán menos de admirar la profundidad y extensión de los principios en ellos contenidos; al paso que han de agradar á todos los amadores de la belleza, pues muestran el interés y la importancia que tan gran filósofo le concedía. Comparándolos con algunos modernos tratados de la misma materia, no sólo se notará la diferencia de tecnicismo y de método, sino también en parte, la de doctrina, como debe de acontecer siempre que los nuevos escritos se hallan impregnados ó resabiados de ideas panteísticas ó aniquiladoras, cuando nó de las del más reciente positivismo que trata también de invadir el terreno, que tan poco le conviene, de lo ideal y de la poesía.

Nada hay que advertir acerca de los primeros textos, esencialmente fundamentales y con tan admirable concisión escritos (A á D y E) que relacionan la estética, ya con la teodicea natural, ya con la revelada (1). Tampoco pudiéramos añadir nada que no se desprenda inmediatamente de los mismos textos, con respecto á la profunda descripción de la belleza espiritual (Q y R), y á la precedencia de la belleza y la bondad, que es consecuencia de la doctrina del carácter puramente cognoscitivo atribuído á la primera. Más oportuna creemos alguna reflexión acerca de las definiciones de la belleza.

---

los latinos se referían á la *forma* exterior, por la cual designaban las especies, no es menos cierto que identificaban la belleza con los caracteres propios de las especies y que éstas corresponden á la forma substancial ó intrínseca.

(1) En el texto E hallamos como de pasada un concepto notable, y es el de considerar como bella una imitación perfecta aunque se refiera á un modelo feo. De esto nos parece poder deducirse que si el Santo Doctor hubiese tratado de la expresión hubiera admitido en ella un valor estético independiente de la cosa expresada.

33

A tres cabe reducir, á nuestro ver, las principales explicaciones que de la misma se han dado: I, el orden, II, la manifestación de la esencia del objeto bello, III, el efecto por él producido. Las tres se hallan comprendidas en los citados textos tomísticos.

I. La idea de orden se halla directamente expresada en diversas proposiciones, ya use de la misma palabra *ordo*, ya de la de proporción y consonancia. La idea de integridad (perfección, cosa completa) redondea esta definición, ya que no puede haber verdadero orden en un objeto mutilado.

Además del *principio ordenador* sin el cual no hay belleza, ¿comprenden los textos citados el *principio activo* ó *vivificador* que se considera también requisito indispensable (1)?

Creímos antes y lo creíamos todavía al comenzar este estudio, que este principio estaba contenido en la palabra *claritas* que figura en las diferentes fórmulas como condición de la belleza; entendiendo aquella palabra en sentido de esplendor que anima y vivifica el objeto ordenado. Mas su interpretación en el sentido de simple *inteligibilidad*, que le dan entendidos tomistas, ha modificado nuestra opinión, tanto más cuanto esta interpretación se halla confirmada con algún pasaje, especialmente por el que considera la *lux manifestans*, no menos que la proporción, como perteneciente radicalmente á la razón, es decir á la facultad cognoscitiva. Sin embargo, algunas expresiones como *quadam claritate* (y no simplemente *claritate)*, *debita coloris claritas*, *colorem nitidum*, *splendor supersplendeat* (refiriéndose al color) parecen decir más que simple inteligibilidad (2).

---

(1) El P. Félix, por ejemplo, reconoce los dos principios: «la belleza, dice, consiste en el orden, pero no en un orden como quiera, sino en un orden que obra, que vive, que irradia.»

(2) Aquí conviene notar que las palabras «sensus delectantur in debita proportione» del texto I, no deben interpretarse en sentido fisiológico, sino en el del conocimiento adquirido por medio de los sentidos. Recuérdese el importantísimo texto H—b.

II. Si bien distinguimos entre las formas exteriores la manifestativa de la naturaleza del sér y la armónica que constituye la belleza, no cabe duda en que la excelencia estética completa no puede existir sin la unión de ambas cualidades. El objeto bello es el que ofrece en su mayor grado las bellezas propias del género á que pertenece. Esto prueba la exactitud y profundidad de los textos M y N que consideran la belleza como el esplendor de la forma substancial.

III. «Bonum est quod omnes appetunt et ideo habet rationem finis.. pulchrum autem respicit vim cognoscitivam.» (Texto F, añádese «sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus» de H — a).

Aquel pasaje nos sugirió, hace años, la siguiente reflexión: «...la distinción que hace Santo Tomás entre lo bueno y lo bello, parece análoga á la finalidad sin fin de lo bello que establece un moderno filósofo (Kant),» y que hemos adoptado valiéndonos de los términos más sencillos «forma sin uso» (lo bello) y «forma con uso» (lo útil).

En los hermanos J. y M. Menichini, vemos confirmada y ampliada nuestra observación: «...el placer engendrado por lo bueno deriva de la posesión del bien mismo, de suerte que no se puede sentir placer con motivo del bien si no se llega á poseerlo. Por el contrario el placer engendrado por lo bello no proviene de la posesión del objeto bello, sino de la simple contemplación de este objeto, de suerte que se siente el placer aun cuando en manera alguna sea poseído dicho objeto. Así miramos con placer la belleza del mar y del cielo sin desear poco ni mucho poseer estas cosas. Esta diferencia que media entre el placer producido por lo bello y el producido por lo bueno, proclaman casi todos los modernos filósofos que fué debido á la perspicacia de Kant (1). Y sin

---

(1) Ponen por ejemplo un *Dictionnaire des sciences philosophiques* que generalmente citan con aprecio, en el cual se halla en efecto atribuída á Kant la distinción de que se trata.

embargo, muchos siglos antes de Kant, la había ya notado nuestro Angélico Maestro con mayor precisión y claridad que todos los modernos filósofos.» (Citan y traducen los textos.)

Así sucede en efecto en esta como en otras materias, y no debiera suceder. Si sería injusto desconocer los adelantos que se han logrado en varias disciplinas y en particular en la que es objeto del presente estudio, es no sólo injusto sino ingratitud é irreverencia olvidar los principios fundamentales descubiertos y establecidos por los grandes ingenios de los antiguos tiempos, cuya tradición ha llegado, á veces por vías recónditas, á veces por un camino abierto, á los modernos escritores.

CANTOS POPULARES ESPAÑOLES

recogidos, ordenados é ilustrados

POR FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN.

Sevilla, Francisco Alvarez y C.ª, editores.—TOMO I.

Ningún pueblo precedió ni aventajó al español en coleccionar sus cantos populares narrativos, lo cual unido al especial mérito de muchos de ellos, fué causa de que se les considerase como tipos del género á que pertenecen. Mas otros ramos de poesía popular fueron olvidados ó poco menos en España, como en otros países

Hubo, sin embargo, excepciones. Los refranes, por su brevedad, su índole didáctica y aplicaciones prácticas, han llamado la atención desde los tiempos de Santillana. Los enigmas ó adivinanzas, género en que siempre han mediado comunicaciones entre la región erudita y la popular y que ofrecía cierta afinidad con los hábitos dialécticos de una parte de la poesía cortesana, fueron estimados como ejercicio de ingenio (1). El espíritu humanista en Rodrigo Caro (2) (autor de las *Ruinas de Itálica)* y el deseo de buscar nuevas formas para la enseñanza religiosa en Alonso de Ledesma (3) produjeron dos tratados de juegos infantiles.

---

(1) Vide en Ticknor, *Hist. de lit. esp. Segunda época*, *cap. V. Preguntas y respuestas de Escobar y de López de Corelas y Enigmas de González de la Torre*, y especialmente en Demófilo, *Colec. de Enigmas y Adivinanzas*, *Bibliografía*, p. 482 y sig.

(2) *Días geniales y lúdricos*, obra que se estaba escribiendo en 1625, según observa Rodríguez Marín. Este se ha servido de un MS. de la Colombina y habla de otras dos copias. En la Nacional de Madrid hay otra de que tomé notas en 1879.

(3) *Juegos de noches buenas á lo divino*. Barcelona, 1605, reimpreso en la Bibl. de Rivadeneyra, tomo XXXV.

A pesar de que el gusto académico del siglo pasado no iba por estos caminos, el talento escudriñador del P. Sarmiento no dejó de aplicarse, con acierto y por primera vez según pensamos, al estudio de las «coplillas y canciones del pueblo» (coplas sueltas ó cantares) (1). En el último año del mismo siglo se publicó la primera colección de obras de este género, á la que siguieron otras de mediano valer (2). Con miras ó pretextos pedagógicos se describieron nuevamente los juegos infantiles (3), de que con fines más literarios trató también D. José Amador de los Ríos (4) y de cuyas letras dió una colección poco numerosa el autor de las presentes líneas (5). La escritora conocida por el pseudónimo de Fernán Caballero matizó con variadas flores del verjel popular sus interesantes relatos, donde parecen conservar la primitiva fragancia (6). Finalmente

---

(1) *Memorias para la hist. de la poesía y poetas españoles*, terminadas en 1745, impresas en Madrid 1775. V. principalmente párrafos 535 y 36.

(2) *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas, polos que se han compuesto para cantar á la guitarra*. Por D. Preciso (Zamacola) Madrid, 1799. V. Wolf, *Beitr. zur Span. Volkspoesie aus den Werken Fernan Caballero's*. Dicha obra fué aumentada por su autor con un nuevo tomo en la tercera ed., 1805. Siguieron las colecciones de D. E. A. P., segunda ed. 1807, de un anónimo en la imprenta Barcelonesa de Agustín Roca, segunda ed. 1825 y más tarde la de Segarra. Leipzig, 1862. V. Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*, *Prólogo*.

(3) *El Mentor de la infancia... Director y Redactor el Excmo. Sr. D. José Muñoz Maldonado*, Madrid, 1843, 2 tomos, contiene varios juegos, la mayor parte mudos, pero algunos con letra no siempre auténtica. V. más adelante nuestras observaciones sobre los núms 122 y 211. De la pág. 89 del 1.er tomo se deduce que el redactor del artículo tenía noticia directa ó indirecta de un pasaje de R. Caro. — *Juegos de la primera edad*, Madrid, 1862, y *Juegos y entretenimientos de las niñas*, Madrid, 1864, por D. Fernando Villabrille. Pone los juegos sin las letras pero indica algunas, por ejemplo: *Doña Ana no está en casa Que está en el verjel*. Pone dos melodías, una que dice análoga á la de este juego y otra francesa que es *La bolanchera* (*La boulangère*, de Quinault?).

(4) *Historia crítica de la literatura española*, IV, 338, y VII, 432. V. las observaciones sobre los núms 75, 186 y 219.

(5) En el *Jahrbuch für romanische u englische Literatur*, VII, 180 y sig. V. las observaciones al núm. 118.

(6) Además de las poesías populares insertas en sus novelas,

D. Emilio Lafuente y Alcántara publicó una copiosa y ordenada colección de coplas y seguidillas (1).

En estos últimos años ha dado grande impulso á semejantes estudios D. Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), ya en artículos sueltos publicados los más en la revista sevillana *La Enciclopedia*, ya en sus dos colecciones de *Enigmas y adivinanzas* y de *Cantes flamencos* (Sevilla, 1880 y 1881), ya promoviendo la formación de los *Folklores* andaluz y fresnense. De él proviene también, no el primer trabajo de investigación, sino el plan más ampliado de la colección que es objeto del presente artículo. (V. Art. II, núm. 1.)

La primera sección de la obra del Sr. Rodríguez Marín comprende las *Nanas ó Coplas de cuna*. Contiene 41 cantarcillos, todos de cuatro versos. Muchos han sido compuestos adrede para adormir á los niños, y algunos llevan las exclamaciones características *A-la-ro*, *Ea-la-ea*, *A la nana*, *nanita*. Otras no son *nanas* por el sentido, pero sirven para el mismo uso, no menos que algunos villancicos de noche-buena, el romancillo del casamiento del piojo y la pulga, etc. R. M. compara tres de sus *nanas* con otras tantas de la colección de Pitrè y con una portuguesa (2), pero la semejan-

---

Fernán Caballero publicó las dos colecciones: *Cuentos y poesías populares andaluces*, Sevilla, 1859, y *Cuentos*, *oraciones*, *adivinas y refranes populares é infantiles*, Madrid, 1878. No recuerdo el título de otra colección de la misma autora que se me ha extraviado y que contiene leyendas y cuentos infantiles y versos de varias clases (como los de los *seises* de Sevilla). Parece que Rodríguez Marín no ha querido aprovecharse tanto como hubiera podido de las colecciones de Fernán.—Algunos poetas han puesto la atención en el género de las coplas sueltas. Augusto Ferrán, junto con algunas originales, publicó como un centenar de las populares. Antonio Trueba glosó otras. Ruiz Aguilera y D. Melchor de Palau (catalán por cierto; lo es Ferrán?) se han distinguido también en el cultivo de esta clase de poesía, de que el último acaba de publicar una nueva serie.

(1) *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*. 2.ª ed., Madrid, 1865. El mismo Lafuente nos habla de *El cancionero infantil* de D. José Grimaud, 1863. En el *Museo Balear* (Junio á Diciembre de 1877) D. Jerónimo Forteza publicó una regular colección de *Poesías populares recogidas en Andalucía*.

(2) Esta es más semejante en el fondo al núm. 37 que al 38.

za es remota y en general puede decirse que este género de nuestra poesía popular ofrece menos frecuentes analogías con la de los demás pueblos que los cantarcillos de otras clases.

Núm. 8, nota 5. *A la·ro·ro.* R. M. cree que el orîgen de esta voz es el mismo de *a-la·vò*, *vo·vò*, *alaò*, etc., de las *ninne·nanne* de Sicilia y derivadas las últimas del latin *lallus*, *i* ó *lallo*, *as*. La última derivación (ó parentesco) parece probable, á pesar de la traslación del acento, sin necesidad de acudir á una etimología griega que propone también el vocabularista Pasqualino; en cuanto á lo otro es posible, pero no hay medio de probarlo.

Núm. 10, nota 5. Habla de San Vicente (de Paul) y es por consiguiente de fecha poco antigua.

Núm. 24, nota 55. Dice que *sueñito* es diminutivo extremeño. En una copla citada entre las demás andaluzas por Fernán Caballero se dice *Qué lindas manitas* (*La Gaviota*, I, 71).

Núm. 23 y 24, nota 12. Alude á la extraña creencia de que San Juan está sujeto á un sueño de tres días, porque de otra manera el de su fiesta (24 de Junio), según un dicho de Badajoz, *atronara los cielos con alegría.*

Núm. 38, nota 21. Coco: figura imaginaria ó asombro con que se espanta á los niños: *papao* portugués (*papo* catalán).

—Sigue en el libro de R. M. *Noticia* (en especial *Índice*) de la obra inédita de Rodrigo Caro intitulada *Días*, etc. y transcripción de uno de sus capítulos. Este (*Dial.* VI, vj) versa sobre las palabras *Nina*, *Nina, Lala*, *Lala,* madres, según Caro, de todos los cantares y cantares de todas las madres. El docto anticuario juzga naturalmente *Nina* derivada de *nænia* y *Lala* de *lallo, as*, pero no explica la forma actual *Nana*, acaso proveniente de la mezcla de las dos palabras, quedando las consonantes de una y las vocales de otra.

—Después de esta digresión viene la copiosa serie de *Rimas infantiles* (núm. 42 á 445), apresurándose el

colector á escudarse con las palabras de Rodrigo Caro: «no sé qué orden podemos tener en la cosa que por su naturaleza no lo tiene.» Una clasificación rigurosa fuera en verdad imposible, pero creemos que es dado bosquejar una aproximativa, que en el fondo no olvidó enteramente R. M. Ensayémosla.

Ejercicios para los niños de menor edad: se les hace mirar arriba, dar con sus manos en su propia cara ó en la de otros, saltar como que cabalgan, se les balancea, se enumeran sus dedos personificándolos, etc. (núm. 42 á 62).—*Suertes* ó preparación á los juegos para saber quién ha de llevar la peor parte (núm. 77 á 80).—*Juegos*, corros, danzas representativas ó especialmente imitativas, filas ó bandas, saltos, esconderse, etc. (núm. 69 á 76, 86, 130, 209 á 245.)—*Juegos de chinas*, á veces complicados y que exigen especial ejercicio, en lo cual se distinguen de los demás juegos (núms. 205, 697). *Juegos de prendas*, más propios de adultos (núms. 202, 394).—*Religiosas y reflexivas* á su manera (núms. 95 á 188, 156, 798).—*Escolares y análogas.* Recitadas al ir á la escuela ó al salir de ella el sábado; en los exámenes; relativas á números ó á la solfa, parodias de oraciones, etc. (67 á 92; 99 á 505; 160 á 169) (1).—*Burlescas y satíricas* (núm. 142 á 155) (2).—Para pedir (172 á 175).—*Cantarcillos á la lluvia, á la luna, á varios animales* (112 á 128).—*Cuentecitos* para engañar (núm. 63 á 68).—*Fantasías narrativas ó líricas* (176 á 191, alguna, al parecer, de mal sentido).—*Trabalenguas* (63 á 68).—Hay algunas, como los números 93 y 94, que se usan al atajar una calle, irreductibles á una de las clases anteriores. El 175, que se canta cuando se deja la escuela para ir á robar frutas, puede contarse entre las escolares.

Difícil será siempre distinguir cuáles de estas cancion-

(1) No consideramos populares las tres últimas: *Si este libro se perdiere*, etc.

(2) No son infantiles, aunque las cantan los niños, las 131 á 139, á las que R. M. da sobrada importancia.

cillas fueron compuestas por niños (pocas sin duda), cuáles para niños y cuáles para los adultos que más tarde las han olvidado. De muchas de ellas está demostrada la suma antigüedad, al paso que otras, á lo menos en su actual forma, han de ser modernas (1). La difusión de un gran número de estas rimas (como también de los enigmas y oraciones) prueba además un punto de partida común en tiempos remotos, excepto en casos determinados en que puede conjeturarse una comunicación reciente. R. M. coteja muchas rimas de su colección con otras catalanas (de Maspons), italianas (de Pitrè, Imbriani, Ferraro y Gianandrea) y portuguesas (Coelho). Parécenos que el mayor número y las más semejantes son catalanas.

Núm. 48, nota 7. *Jarre, jarre, cabayito* (en castellano no andaluz: *Arre, arre, caballito*). Las cancioncillas similares catalanas é italianas comienzan por *arri* y *arre* (hállase también esta exclamación en una anécdota relativa á Dante). ¿No debería tenerse presente esta igualdad al inquirir la etimología de la palabra que el eminente orientalista García Blanco atribuye al hebreo? Del mismo origen vemos más adelante que hace derivar el *bu* con que se espanta á los niños (?).

Núm. 69, nota 22. Según Demófilo «el Dr. Schuchardt afirmaba que en la pronunciación andaluza (lo

---

(1) Por ejemplo *Madrugué una mañana*, en *Jahrb. f. rom. lit.* VII, 183. que termina *Porque las buenas mozas Se suelen perder Por las botillerías Tiendas y cafés*. También es moderno el gracioso juego publicado por Fernán Caballero:

> De dos melones y dos pepinos
> Nació una mata de lechuguinos.
> Unos son altos (se empinan en la punta de los pies),
> Otros son chicos (se ponen de rodillas),
> Chiquirritos (se ponen en cuclillas),
> Y todos tienen pelo bonito (se levantan y saltan).

La denominación, muy sonada, de *lechuguinos* que sucedió á la de los antiguos *galanes*, *currutacos*, *pisaverdes* y *petimetres*, hubo de introducirse hacia el año 1825 poco más ó menos.

mismo dice de la madrileña, *Die Cantes flamencos*, p. 63) del vocablo *yo* percibía el sonido muy rápido de una *d*, como si pronunciásemos *dyo*»; creemos que es efecto del esfuerzo que se hace para consonificar completamente la *y*. Mas esto no puede aplicarse á *dir* cuya *i* es vocal y cuya *d* ha de tener otro origen, á no ser que se suponga (violentamente á mi ver) que *dir* se ha formado á imitación de *dyendo*.—Añadiremos una observación acaso más curiosa que oportuna. Es sabido que, como en varias regiones de las lenguas castellana, catalana y francesa, suele sustituirse en Andalucía la *y* á la *ll*. Lo singular es el caso, que hemos notado, de reacción ó error inverso. En *Las inscripciones árabes de Granada*, 1879, p. 222, se imprimió *hállamos* por *háyamos* (ó *hayamos*). Igual fenómeno se ha observado en Bogotá, según vemos en la *Romania*, VIII, 622.

Núm. 71, nota 25. Se trata de un juego en que el director va pellizcando las manos de otros muchachos. Lo compara R. M. con el cat. *Vall, manetas* (Maspons, p. 13), mas este cantarcillo sirve para hacer dar una mano con otra á los niños menores.

Núm. 75, nota 31. *Soy viudita, Lo manda la ley*, etc. D. J. A. de los Ríos, IV, 540, trae otra versión: *Yo soy la viudita Del conde de Oré*, etc. Hemos oído: *Yo soy la viudita Del baile del rey*, etc.

Núm. 77, nota 35. *Esta bayesta* (?). Sobra la interrogación, pues la versión catalana *Sesta, ballesta*, etc., fija la palabra.

Núm. 80, nota 40. Cita á R. Caro, *Dial.* III, 1, que trae varios textos relativos al *par impar ludere* de los antiguos.

Núm. 82, nota 41. *Recotín, recotán*. Un niño esconde su cabeza entre las piernas de otro y ha de adivinar lo que éste señala ó figura. Recuerda R. M. la etimología de aquellas palabras (*codo*) dada por Demófilo, confirmada por el *De codín, de codón* de Ledesma y el *De codén, de codán* de los gallegos. Cita un pasaje de Petronio en que un niño que Trimalción puso sobre sus

espaldas las golpea y grita: «Bucca, búcca, quot sunt hic?»

Núm. 85, nota 46. Recuerda el uso de las jóvenes que para saber si son ó nó amadas van arrancando las hojas de una margarita diciendo: «me quiere, no me quiere,» uso notado también en Italia por Pitrè. Es la misma flor que deshoja la desgraciada heroína que lleva su nombre en el *Fausto.*

Núm. 95, nota 57. Por un recuerdo imperfecto del difundido romance de Santa Catalina (nó la de Sena como cree R. M. que publica un bello comienzo del mismo romance) se supone nada menos que la Santa mató á sus padres.

Núm. 101, nota 65. *Mañana es domingo.* Trae tres versiones de diferentes Estados de América.

Núm. 102, nota 67 y seg. Cantos de lluvia. No trae el *Que llueva que llueva la Virgen de la Cueva* usado en Castilla y Aragón, ni la versión de Fernán Caballero (*Familia de Alvareda*) aunque sí otras parecidas. Cita una de Ledesma.

Núm. 110, nota 75. Con motivo de las apóstrofes, derivadas probablemente de las invocaciones gentílicas á la luna, cita una versión de Ledesma y luego un pasaje de R. Caro en que habla del juego de su tiempo: Sonsoluna (*Dial.* V, IV). Pero este es otra cosa: es uno de los juegos en que hay dos bandas ó filas, puestas, en el de que se habla, una al sol y otra á la sombra. De aquí Sonsoluna (*sum sub luna*).

Núm. 118, nota 76. *Teresa, Pon la mesa*, etc. Sólo cuatro versos que recuerdan la danza: *Teresa De la cama á la mesa..... Confites De los que tú me distes..... Tabaco Del que fuma mi majo....* etc. (*Jahrb. f. rom. Lit.* VII, 84) (1).

---

(1) Las demás danzas allí publicadas y de que no hablamos en otros lugares comienzan *Uvas traigo que vender* — *Sábado por la tarde* — *Papeles son papeles* (simple copla)—*Al caldero y la madeja.*—*Las hijas de Ceferino.*

Núm. 122, nota 78. *Bilano*, *bilano*, etc. Simple apóstrofe al milano. El *Mentor de la infancia*, I, 29, después de una leyenda feudal que nada tiene que ver con el asunto, trae un juego de niñas que también, dice, usan los niños con el nombre de San Miguel y el Diablo. Las que hacen de palomas cantan: *Vamos á la huerta De Pedro Torongil! Veremos al milano Comiendo perejil. Gil! Gil! Gil!—Palomita la de atrás—Qué manda madre?— Ves á ver si el milano está muerto ó vivo. Está muerto..... Está vivo!!...* Huyen, etc.

Núm. 136, nota 92. *Muñeca:* según R. Caro de *Manaducta*, diosa de los niños.

Núm. 160, nota 113. *Quién me dirá que no es una la rueda de la fortuna? Quién dirá que no son dos*, etc. Recuerda en cierta manera el *Dic mihi quid unum?*

Núm. 178, nota 125. *Al higuí*, etc. Para coger con la boca un higo colgado en una caña. Costumbre ahora de Carnaval usada también en Cataluña. A ella aludió Aristófanes, según cita de Caro.

Núm. 179, nota 130. El ya citado romancillo del piojo y la pulga, cantado también en Cataluña.

Núm. 186, nota 152. Lindo é incompleto romancillo que recuerda la canción de *Mambrú* por el asunto y pór el estribillo: (*Carabí... Carabí*, *urí*, *urí*, *urí: Elisa, Elisa de Mambrú*) etc. Versión (incompleta) de Madrid, igual en el estribillo y casi igual en los primeros versos: *Á Atocha* etc. (*Carabí* etc. *Qué despacito va.* (*Carabí*, etc. *Elisa*, etc.) *Qué hermoso pelo tiene*, *quién se lo peinará? Se lo peina su tía* (falta un verso) *Con peinecito de oro Y horquillas de cristal.*— D. J. A. de los Ríos, VII, 599, habla de un jueguecito llamado la *rueda* que empieza *Este es el Mambrú*, *señores*, *Que se canta del revés* (sin duda reminiscencia de Durán, *Rom. Gen.* I, 175), y tiene este bello mote ó cordoncillo en otra versión (hablará de otra rueda): *Las ovejuelas*, *madre*, *Las ovejuelas*, *Como no hay quien las guarde Se guardan ellas.*

Núm. 188, nota 159. *Me casó mi madre Chiquita y*

bonita, etc. En Cataluña tenemos una versión también en castellano y con el asonante en *i-a*, pero con versos (ó hemistiquios) de 7 sílabas. V. *Romancerillo catalán*, núm. 402.

Núm. 195, nota 166. La fórmula pedagógica: *Mañana bajará chafallada la pacata garrasayaza* (que puede servir de paradigma de las articulaciones castellanas), fué compuesta, publicada y personalmente aplicada por el entonces reputado matemático D. Mariano Vallejo.

Núm. 203. A propósito de *Juan de Pilindrica Que tiene larga la pica* según el cantarcillo, enumera R. M. varios personajes proverbiales como *Pero Grullo*, *Juan Lanas*, etc. Creo que podría añadirse un *Juan de las Viñas*. No hubo sólo el *Bobo de Coria*, sino además *La niña boba de Coria, Que pide el riñón por torna.*

Núm. 205, nota 178. *Nadita, una, nadita, dos*, etc. Juego de chinas que se divide nada menos que en veinticuatro partes.

Núm. 206, nota 182. *Cantáro* por *cántaro*, como en el núm. 207, nota 207, *peréjil* por *perejil*: licencia (en verdad no muy común) de la poesía popular.

Núm. 216, nota 191. Variante de Galicia, según nota del Sr. Murguia: *Estando la pájara pinta En las ramas de un verde limón Con las alas esparce las ramas, Con el pico derriba la flor. Ay! ay! Cuándo veré mi amor? Ay! Ay! Cuándo lo veré yo?* Lo que sigue casi igual á la versión de R. M. — Ledesma: *Dónde pica la pájara pinta, Dónde pica?*

Núm. 209, nota 190. *Cordoncito de oro traigo Que se me viene quebrando*, etc. Es el paso dramático que se publicó por primera vez en las *Observaciones sobre la poesía popular* (véase Wolf, *Proben*), más tarde en las *Representaciones catalanas* (*Rev. de Cat.*) con un final muy poético: *Feuli punteta Los dos donzells*, etc., y finalmente con leves variantes por Maspons y Pin y Soler (*Rev. d. l. rom.*). En el *Jahrb. f. rom. lit.* VII, 182, hay la versión de Madrid, *A la cinta, cinta de oro,* con la cual concuerda un fragmento de la extremeña que

trae R. M. En Aragón comienza con estos lindísimos versos: *Piso oro, piso plata, Piso las calles del Rey*..... Dice después: *De tres hijas que V. tiene Una quiere darme V.?... Del buen pan que Dios me ha dado Con ellas me comeré*.... En Puerto Rico: *Hilo, hilo, hilo de oro, Yo jugando la erré* (!), *Por un camino me han dicho Que buenas hijas tenéis. Téngalas ó no las tenga Yo las sabré mantener* [*Que*] *del pan que yo comiere Comerán ellas también, Zapatos que yo gastare Gastarán ellas también*.... Sigue muy semejante á la de Madrid. La andaluza es la más divergente. Parece (por ahora) este juego exclusivamente español.

Núm. 211, nota 193; núm. 212, nota 119. *San Serení* (*Serenín*) *der* (*del*) *monte... San Serení* (*Serenín*) *de la güena, güena bi* (*de la buena vida*). En su forma castellana son muy comunes estas dos cancioncillas. En la primera los niños se santiguan, persignan, arrodillan, levantan, etc. En la segunda imitan el trabajo de un zapatero, de un cavador, de un campanero, etc. R. M. cita otros juegos imitativos, algunos de los cuales, que merecen formar una clase separada, se refieren á faenas agrícolas. De ellos trae una versión castellana muy notable y única que hemos visto en esta lengua *El Mentor de la infancia*, I, 398: *Avena, avena, avena Que Dios la dé buena! Padre la sembraba, Y así descansaba; Avena, avena, avena*, etc.—*Avena*, etc. *Madre la segaba Y al padre abrazaba*, etc. *Avena*, etc.—Antes pone otro corro cuya letra también tenemos por auténtica: *Ya no iremos á la selva, Los laureles han cortado; Esta dama que se esconde, Los laureles se ha llevado.—Entrad en la danza, Ved cómo se danza, Danzad y bailad. Bailad y danzad Que luego al amigo Os toca abrazar.*—Habla de otra ronda: *El otro día plantando acederas mi pastor hallé;* y del alegre coro de las ranas al cual atribuye unos versos en que sólo creemos auténtico el estribillo: *Cra! Cra! Cra! Cra! Cra! Cra!* ó poco más.

Núm. 219, nota 200. *Ande la rueda y coces en ella* (*Y coz con ella:* Quevedo). R. Caro encuentra este juego

en el libro 18 de la *Iliada* y en las *Avispas* de Aristófanes. Por tratarse también de una rueda R. M. copia un pasaje del *Dial.* V-VI de R. Caro, relativo al juego de niñas *Chelichelona*, análogo al de la olla. El diálogo que se establece entre la sentada en medio y las restantes niñas puestas en rueda, es: *Chelichelona, quid agis in medio?—Lanas correcto et filum Milesium.—Tuus vero filius quid faciens periit?—Album ab equis in mare desiliit.* R. Caro lo traduce: *Tortuga, tortuga, qué haces en medio*, etc., y cita como análogo un juego de su tiempo en que una niña se ponía en medio de muchas y decían: *Aquí está Doña Sancha vestida de oro y plata*, y ella respondía: *Quién es este hombre que me anda persiguiendo noche y día?* Cita otro juego: *A ¿do las yeguas? En el prado están*, etc. — D. J. A. de los Ríos IV, 538, habla del «juego de la tortuga descrito por los poetas de la antigüedad y conservado en los siglos medios como lo persuaden diferentes fórmulas del mismo, propias todas de dicha época. La más antigua dice: *Aquí está Donna Sancha vestida de oro et plata*, etc. (algunos versos de lenguaje muy anticuado.)» La más reciente, prosigue diciendo, es *Tortuga*, etc. y copia la traducción hecha por R. Caro, donde las solas palabras *hilo milesio* advierten que no se trata de la Edad media. Todo esto va acompañado de una nota en que habla de MSS. de las principales bibliotecas «donde se hallan, dice, estos y otros muchos motetes y cantarcillos.» El docto y meritísimo escritor, que se distingue por la exactitud y precisión de sus citas, estuvo vago y arbitrario en este punto (1).

---

(1) En el mismo tomo, además de lo antes citado núms. 75 y 186, inserta el cantarcillo *Yo no quiero al Conde de Cabra*, *Triste de mí!* etc. En el tomo VII, 432 y 33, copia uno muy interesante del libro de Música de Salinas: *Dónde son estas serranas... Dónde están estos moçicos*; otro que oyó y fijó (!) en Asturias: *Ensielas ensiela Enecalabaciela El rey Don Juan casó en Castiela*; y otro, cantado en tierras de León y Campos, semejante al de Doña Ana (Villabrille, *Juegos* etc. p. 3, *Jahrb. f. rom. Lit.* VII, 181) en donde Doña Ana es la *reina Berenguela* y los ladrones *Donceles*

Núm. 220, nota 201. *San Pantaleón, Cuántas son?* etc. Algo diferente en *Jahrb. f. rom. Lit.* VII, 186. *San Pantaleón que cuentas las uvas San Pantaleón que cuántas son?* etc. Madrid y Zaragoza.

Núm. 225, nota 205. *Hay uvas?* etc. Un niño andando á pie cojita va á saltar sobre la espalda de otro, etc. R. Caro, *Dial.* I, IV «y en un juego que llaman *Espada lucia* es ceremonia necesaria que el que salta en el otro ha de venir á la coscojita. Lo mismo en otro juego que llaman *Palomita blanca, ahao*, si ya no es el mismo.»

Núm. 227, nota 206. *Compadre ajo.— Qué manda mi amo?* etc. En Ledesma: *Ah fray Juan de la Cadeneta. — Qué manda mi señor? — Cuántos panes hay en el arca?* etc. En Cataluña: *Mossen Joan* (ó bien Sant Joan) *de las Abadessas.— Qué mana mi senyó?* etc. Se halla también en Italia con el nombre de *Allonga, catena* ó *A longa catena.* R. Caro *Dial.* I, IV: « Dígame V. si acaso ha encontrado por ahí á *Juan de las Cadenas ahao*, porque se engasgan y encadenan los muchachos y pasan á la redonda.— No sé qué ecos oigo allá en el libro *De rerum natura* de Lucrecio: *Quos memorant Phrigios inter se forte catenas Ludunt*, etc.» Por estos textos que reune R. M. se ve que la versión de Ledesma conserva lo de las cadenas, perdido en la versión de Cataluña donde los niños también «se engasgan y encadenan», y que la moderna versión andaluza, á lo menos en el comienzo, es la que más se aparta del origen.

Núm. 228, nota 207. *Alálimo, Alálimo*, etc. En Ledesma: *Ora lirón, lirón*, etc. Advierte R. M. que en algunas partes dicen los muchachos *A la limón, á la limón*, y así se halla, en efecto, en la versión del *Jahrb. f. rom. Lit.* VII, 195, bastante parecido en lo demás á la andaluza.

---

del rey. De todo esto y de una versión del último, citada por el mismo Ríos, parece deducirse que el antiguo juego de Doña Sancha mencionado por R. Caro se ha convertido en el moderno llamado en algunos puntos de Doña Ana y en otros de Doña Berenguela (reina ó no).

Núm. 230, nota 210. *Parpaliyo, parpalasio* etc. Dice R. M. que es el mismo juego de esconderse descrito por R. Caro, *Dial.* I, IV, y de que da la siguiente letra: *Zarzabuca, Del rabo de Cuca, De Cucandar Que no sabe arar, Ni pan comer; Veste á esconder Detrás de la puerta de San Miguel.* Todos uno tras otro se van á esconder menos el que ha recitado los versos, el cual luego sale á buscarlos diciendo: *Salsalero, Vendrás caballero En la mula de Pedro.*—R. C. habla de la costumbre de escupir en ciertos juegos, especialmente en el que corresponde á la letra de este número (1).

---

(1) R. M. sólo dió cabida en sus notas (y no estaba obligado á más) á los pasajes de R. Caro que correspondían á los juegos que forman parte de su colección. Creemos que no disgustará un breve extracto de otros pasajes que hablan de juegos acaso perdidos ó á lo menos no coleccionados en nuestros días.

Dial. V, § IV. Minda cree Caro que es *Adivina quién te dió.*— Al esconder. Preguntan al tapado: *Qué tienes en el pie? — Un ascua—Pues no se te quite hasta la Pascua.* Luego dice el tapado: *Hay galgos — Galgos hay en el pajar.* La olla: *Chitindra.* Un muchacho pone su sombrero dentro de una raya redonda y dice: *Siembro y aviso, Pan y panizo. Si no hay quien lo coma Cómalo Mahoma.* Los otros van á llevarse á coces el sombrero, etc

§ VI. *Gallineta ciega. Musca aenea.* El vendado: *Cazar é la mosca de metal—Cazarás pero no la gozarás.* Danle cinco azotes. Trata de coger á alguno: *Par par gallinetas al corral.* — Juegos en que se imita á un ciego: *Yo soy ciego y no veo nada, A quien diere no se me da nada.*—Cita á Stratos en sus *Phœnisas: Exi, dilecte sol,* y añade que el sol obedece todavía á los muchachos cuando dicen: *Sal sol amado, Ahora sal, sol, y dame en la cara.* Enseñan una bolsa llena á la luna sin duda como contraria á los ladrones.

Galleruca, insecto que se hacía volar pegándole una pelotilla de lodo para que diese vueltas en el aire. «Esto hacemos, dice, con los escarabajos, caballetes y avispas con las que solemos enviar cartas al rey.»

Dial. VI, § I. Los antiguos rociaban á la Maya. Nonio Marcelo dice que el agua se traía en un cestillo que se parece también á la *Almarrasa* que le ponen á la maya (en Cataluña se rocía en las bodas y en ciertos bailes con un cántaro especial llamado moratxa ó borratxa). Se pide diciendo *Rica á la Maya.* Si dan rocían, sino increpan: *Barba de perro que no tiene dinero, Barrabás de gato que no tiene cornado.* Covarrubias en quien se hallan indicados varios juegos habla también, aunque escasamente, de la Maya.

Dial. VI, § III. Con respecto al juego: *Moros vienen* cita el mote conservado por San Agustín: *Pestilentia ad ostium venit; nummum quærit, da illos duos et ducat se.*

Sigue en la obra de R. M. el tratado *Varias rimas infantiles del siglo XVI y ceremonias de los muchachos en la actualidad*, en donde inserta las rimas de la obra de Ledesma que no ha tenido ocasión de citar en las notas anteriores y trata luego de las penalidades que se imponen los niños en sus juegos, y de la ceremonia *echar pelillos á la mar* (fórmula de reconciliación), lo cual le da pie para explayarse á su sabor en consideraciones jurídicas y filosóficas.

—Viene después una numerosa colección de ADIVINANZAS, menos numerosa, sin embargo, que la de Demófilo, pues contiene 592 obrillas mientras la última consta de unas 1190. La diferencia ha de provenir de que R. M. habrá eliminado todas las evidentemente eruditas. Además parece que coleccionó sin valerse de la obra de Demófilo, como demuestran algunas variantes de esta que R. M. cita en sus notas. Así como aquél distribuye las composiciones según la inicial de su solución, el nuevo colector las ordena por materias (astros y elementos; hombre y sus miembros, animales, etc.). Los similares están principalmente tomados de las coleccioncitas catalanas, ribagorzana, vasca, sicilianas etc. de la obra de Demófilo y de la de Eugène Rolland, *Devinettes ou énigmes populaires de la France*, sin olvidar las de otras colecciones de rimas varias italianas y portuguesas ya citadas, y algunas eruditas de antiguos poetas castellanos. Como es de ver adopta el nombre de *Adivinanza* sin tratar de distinguirlo del de acertijo, como intentó Demófilo, y sin curarse del de *Adivina* usado por Fernán Caballero. Según citas de Demófilo y R. M. nuestros antiguos comenzaban á veces las adivinanzas «*Qué es cosa y cosa*,» y aun Agustín de Roxas dice: «*Un enigma ó cosi-cosa*». Algunas adivinanzas modernas ponen: *Qué cosa es cosa* ó bien *Qué es quisicosa*. En cuanto al nombre de enigma es, á no dudarlo, erudito.

Núm. 393 y siguientes, notas 58 á 65. R. M. da noticias acerca de las tradiciones relativas á la culebra, á la víbora, al gallo, al lagarto y á la sirena. En cuanto á la

primera se dice que es amiga de la mujer (por recuerdo, probablemente, de la historia bíblica) á diferencia del lagarto, amigo del hombre; que aquélla agota la leche de la madre dormida y es causa del raquitismo de algunos niños, etc. Cita una copla *Ya mataron la culebra, La que estaba en el castillo, La que por la boca echaba Rosas, claveles y lirios*, acaso referente á alguna tradición local de encantamiento. Con respecto á la sirena cita tres lindas coplas: *La sirenita del mar Es una pulida dama Que por una maldición La tiene Dios en el agua*, etc.

Núm. 402, nota 63. Es la de la casa que escapa por las ventanas (de la red) quedando prisionero el huésped (el pez). V. *Devinettes* de Rolland, prólogo de Gastón Paris, p. IX. R. M. cita á Demófilo que notó en el *Libre de Apolonio* la traducción de la versión de Symposio: *Dime cuál es la cosa, preguntó la mallada Que nunca seye queda, siempre anda lazdrada, Los huéspedes son mudos, da voces la posada?* En los antiguos enigmas catalanes del siglo XVI, que publiqué en la *Revue des langues romanes:* «Qu'es una cosa qui de continuo sona y los ostes son muts y tots corren ensemps? Una cosa qui sona es la mar y los ostes son los peixos.»

Núm. 439, nota 74. Es el de los piojos que no supo resolver Homero. R. M. cita el mismo prólogo de G. Paris.

Núm. 978, nota 144. Otra versión del caso que aquí se refiere, y va también de episodio. Un torero, emigrado en Inglaterra, preguntado por su profesión contestó: «literato» como todos sus compañeros. Se le pidió luego la firma y hubo de decir que no sabía leer.

Núm. 936, nota 215. Trae tres ecuaciones en verso del célebre Caramuel tomadas del *Tratado elemental de Matemáticas* del ya citado Vallejo, ed. de 1841. En alguna edición anterior se halla otra ecuación, mal versificada, acaso compuesta por el mismo autor del Tratado: *Juno y Júpiter pesan veinte libras*, etc.

R. M. termina esta sección de su obra con el cuento

de las tres adivinanzas. En la redacción (que es libre) de este cuento usa de la expresión popular: *aunque sepa más que Briján*, nombre y personaje que cree acaso derivado del gramático *lebrijano*. No es este por cierto el origen. Briján es un personaje tradicional conocido en Provenza (Brincán), que Borao halló en Aragón (Briján), Trueba no sé si en Castilla ó en las Provincias (también Briján), y que antes habíamos hallado en Cataluña (Bricán). ¿Proviene acaso de un Brián mencionadopor el Gramático sajón y que se ha supuesto haber sido tipo del Hamlet ó, como alguno ha afirmado, refiriéndose á un Dicc. arábigo-francés de A. Biberstein, de Burján, célebre facineroso árabe?

— Sigue la breve sección de las Pegas, nombre dado á ciertas fórmulas con que se da un chasco, un desengaño, etc., por ejemplo: *A qué te la pego — A qué no — Pues comes m.... y yo no*. Ab uno disce omnes.

Concluye el volumen con la sección titulada: «Oraciones, conjuros y ensalmos.» R. M. advierte que le movió á unir los dos últimos á las primeras una razón de analogía: analogía que puede admitirse en cierto sentido, pues los ensalmos son por lo general falsas oraciones.

Alguna oración, como el núm. 977 (incompleto) no es popular. Otras como son la mayor parte de las anteriores al núm. 1053 (deben exceptuarse los 1005 y 1006) son populares ó infantiles, pero de buena doctrina. Muchas de las que siguen (no todas) contienen algo apócrifo ó supersticioso.

R. M. da paralelos catalanes, sicilianos y mallorquines, algunos muy análogos á las rimas castellanas.

Núm. 1005, nota 20. Esta seguidilla, cuyo autor adora un imposible, no tiene de oración más que la forma.

Núm. 1006, nota 21. La extraña costumbre de bailar, pronunciando una oración popular en presencia de la imagen de San Pascual Bailón ó de San Gonzalo de Amarante, que se conservaba, no hace muchos años,

entre las pescaderas de Barcelona, proviene sin duda alguna, en cuanto al primero, de su segundo nombre. A una buena mujer oímos asegurar que el santo bailaba en el vientre de su madre.

Núm. 1067, nota 58. Al hablar de las fórmulas supersticiosas para curar enfermedades, R. M. da noticia de una observación de A. Coello referente á la canción portuguesa *Nasceram dez meninas, Mettidas dentro d'un folle*, igual en el fondo á la gallega publicada en la *Romania*, VII, 7, núm. 136. Es derivación de una fórmula de Marcelo burdigalense, *Novem glandulæ sorores*, que tiene versión francesa más próxima al original que la portuguesa ó gallega.

En este tomo ha incluído R. M. los géneros poéticos que ha juzgado más propios de la infancia, lo cual naturalmente debe entenderse con cierta elasticidad, tratando, por ejemplo, de los enigmas, ensalmos, etc. No podía exigirse á una colección tan copiosa y variada el rigorismo de la especialísima de *Chants du premier âge* (*Chants pop. de Languedoc*) de Montel y Lambert.

Hemos procurado limitar el presente escrito, reduciéndolo poco más que al estudio del mismo libro y á algunas notas tomadas de nuestros papeles, pero ha salido bastante extenso por tratarse de géneros hasta ahora poco atendidos en España. Para los cuatro volúmenes restantes nos bastará un breve artículo.

CANTOS POPULARES ESPAÑOLES

recogidos, ordenados é ilustrados

POR FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN.

Sevilla, Francisco Alvarez y C.ª, editores.—Tomo II-V (1).

Los tomos II-IV comprenden las breves poesías que los literatos suelen ahora designar con el nombre de *cantares*, pero que antes se llamaban y, según parece, el pueblo de Andalucía y Castilla sigue llamando *coplas* (2). Estas cancioncillas son modernas y algunas más recientes (3). Sólo de una, que sepamos (V. Núm. 6863, nota 59) se puede asegurar su anterioridad al siglo XVIII, y ésta fué en su origen no copla suelta, sino tema de una glosa. Que en alguna de ellas se aluda á un hecho

---

(1) V. en el cuaderno anterior pág. 383 y ss. Al proseguir el exasmen de la obra del Sr. R. M. creo necesario advertir que tanto en ella como en el *Postscriptum* del Sr. Machado (sin hablar de otrapublicaciones sevillanas) hay muchas notas y reflexiones cuyo espíritu desapruebo en gran manera y de que prescindo, ateniéndome tan sólo á la parte indiferente y puramente científica.

(2) Creo que no será inútil para todos los lectores una indicación de las principales formas de los cantarcillos de que se trata (la cifra significa el número de las sílabas de cada verso y la letra la relación de las rimas). Copla propiamente dicha: 8*a*-8*b* 8*c*-8*b*. Petenera es una copla común pero que se hace de seis versos poniendo en medio del tercer verso repetido una exclamación octosilábica común á varias coplas. Tercerilla ó soledad: 8*a* 8*b*-8*a*. Seguidilla común: 7*a*-5*b*-7*c*-5*b*, muchas veces con estribillo: 5*d*-7*e*-5*d*. Seguidilla gitana: 6*a*-6*b* 11 (5+6)*c*-6*b*. El trovo es una serie de coplas. En todas estas formas las rimas suelen ser asonantes.—La única de que hallamos ejemplos en la época clásica es la seguidilla común.

(3) No pocas aluden á sucesos históricos muy recientes; varias hablan del ferro-carril; se usa del nombre de *poyitos* en el sentido de galán imberbe que se ha dado no ha mucho á la palabra *pollo*. Otras que no llevan la fecha tan marcada han de ser muy modernas por razón de su espíritu.

antiguo de nuestra historia (*La reina Doña Isabel Puso sus tiros en Baza*) no prueba más que la erudición de su autor, estudiante ó estudioso que lo aprendió en un libro, ni arguye más contemporaneidad que la cita de un hecho de historia sagrada, ó bien del sitio de Troya ó de la pérdida de España.

No es esto decir que este género fuese absolutamente desconocido en tiempos anteriores. Es en sí muy natural, corresponde á obras de igual ó análoga forma de otros países (1) y en ciertas repeticiones ó simetrías que á veces usa puede verse la huella de las prácticas propias de la primitiva poesía popular. Por otra parte Sarmiento, que había de renovar recuerdos de las primeras décadas del siglo pasado, habla de estas obrillas como de un género sumamente difundido y tan arraigado que lo da por imperecedero «mientras hubiere españoles (2).»

A fines del mismo siglo la poesía popular llamó particularmente la atención de algunos aficionados á las letras y al canto. Encarecíase, y no por cierto sin fundamento, el natural ingenio de nuestros meridionales. El ilustre Capmany ensalzó algunas de sus ocurrencias con un entusiasmo que rayaba en candidez, y lo que Capmany había dicho de ciertos pensamientos aislados, el escribano que se disfrazó con el significativo seudónimo de Don Preciso lo dijo de los frutos poéticos del mismo ingenio (3). Desde entonces personas que hubie-

(1) V. el tan galante como docto artículo del Sr. Schuchardt (*Folk-lore andaluz*, núm. 7) donde habla de las que podemos llamar coplas alpinas. Hasta en la parte musical parece que hay cierta analogía entre los cantos tiroleses y andaluces, como juzgué, con otros concurrentes, al oir, hace ya muchos años, á un distinguido violinista de aquel país que se dedicaba exclusivamente á la ejecución de melodías de esta clase.—En cuanto á las formas análogas de otras tierras me refiero á las de la poesía lírica del mediodía de Italia.

(2) Memorias § 535-38. Creo inadmisible de todo punto la idea expuesta por el P. Sarmiento y adoptada por algunos escritores modernos que del refrán naciese la copla y de la copla el romance.

(3) En el *Teatro hist.-crítico*, I, pág. cv y ss. después de citar dichos verdaderamente notables se lee: « .... Yo no sé si este pensamiento es oriental ú occidental ni si los Egipcios, Bracmanos ó Laconios lo hubieran exprimido con más concisión, energía y senci-

ran despreciado la sencillez del romance del Conde Arnaldos ó del de Doña Alda se entusiasmaron por coplas y seguidillas en que brillaba algo agudo y conceptuoso, y al mismo tiempo iban acrecentando su caudal muchos poetas semi-letrados.

Más tarde la novela descriptiva de costumbres, el mayor aprecio con que se ha ido mirando toda poesía popular y el espíritu de investigación literaria en general acrecentaron la estima de estas breves obras, notables unas por la agudeza de ingenio al paso que otras se recomiendan por la fantasía, la delicadeza ó el sentimiento. Y no ya versificadores aficionados (1), sino verdaderos poetas artísticos se han dado al cultivo de este género con tan buena fortuna que algunas coplas han pasado del libro á la calle ó al campo, volviendo después al libro en las modernas colecciones, formadas en parte, como es de ver, de obras de diversa procedencia.

En el conjunto de ellas se nota una nueva faz de la poesía popular, á menudo influída directa ó indirectamente por la literaria, y generalmente más reflexiva y personal y como tal más variada que la popular antigua. En el concepto estético abundan las exquisitas y de especialísimo mérito, sin que falten las triviales y de mal gusto; con respecto á su índole ética, hay de todo, desde lo sesudo y comedido hasta lo mal sonante y resbaladizo.

Tomo II. Requiebros 598 (2).

---

llez... Aquí no citaré á Valerios Máximos, Plutarcos, Longinos ni Titos Livios sino tíos legos. .. Vengan ahora los Abriles, los Escalígeros, los Popes, los Dacières comiéndose los dedos tras la miel de las abejas griegas, etc. » Oigase ahora á D. Preciso: « Casi todas las coplas que incluyo han sido compuestas, no por aquellos grandes ingenios atestados de griego y latín, etc. Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado á bonetazos por esas universidades y que sin más reglas que su ingenio y buen natural saben expresar en cuatro versos pensamientos muy finos, con una concisión y gracia que á todos deleita. » En Wolf l. c.

(1) Entre éstos no contamos al insigne D. Alberto Lista que compuso alguna seguidilla antes de mediar el siglo.

(2) Seguimos la cuenta del Sr. Machado en su *Postscriptum*.

Núm. 1086, nota 7. Pone R. M. una nueva distinción hecha por los gitanos entre las coplas flamencas, unas gitanas de origen pero andaluzadas y otras andaluzas pero agitanadas. «Los gitanos puros se desdeñan de cantar y escuchar estas coplas.» Debe de haber en ello gran parte de ilusión, pues muchas coplas muy gitanas en la lengua no son sino traducción malísimamente versificada de coplas regulares andaluzas (V. Schuchardt, *Die Cantes flamencos*, pag. 9 ss.)

Núm. 1087. ... *Bendita sea la madre Que te parió tan hermosa.—Benedetto quel Dio che t'ha creato E quella madre che t'ha partorito.* R. M. reune con laudable solicitud muchos casos de analogía de pensamiento entre los cantos españoles y los italianos: analogía nacida, no de contacto ó imitación, sino de semejanza de sentimientos y situaciones.

Núm. 1111, nota 1118. Acepta la idea de Lafuente, de que la mayor parte de seguidillas de 7 versos pertenecen á una esfera social muy diversa del pueblo.

Núm. 1117, nota . *Con esta mata de pelo Pareces la Magdalena.* En varios cantos españoles é italianos se celebran las trenzas de la Magdalena: efecto sin duda de análogas representaciones pictóricas.

Núm. 1141, nota 27. Seguidilla que alude á Helena y á la Cava y que como otros cantos de sabor erudito pertenece á Alosno, pueblecito de la provincia de Huelva. Habrá habido allí un maestro ó barbero, cantista con puntas de docto.

Núm. 1190, nota 39. ...*Porque es de advertir Que el sol que á mí me daba Era verte á tí:* estribillo de seguidilla en el cual los versos 1 y 3 tienen el acento en la sílaba 5.ª Esta singularidad, que se halla también alguna vez en el verso 2.º y 4.º de la cuarteta, es contada como verdadero defecto por D. Preciso y R. Marín. Conforme contesté á un malogrado filólogo que me hizo el honor de consultarme acerca de este particular, es, á mi ver, efecto del deseo de dar alguna variedad al ritmo de las seguidillas, lo que se logra, en verdad, de un modo

algo irregular y violento. Versos de esta clase se hallan en seguidillas de poetas eruditos, como, por ejemplo, de sor Marcela, hija de Lope, y del P. Isla en *El día grande de Navarra*, y no deben considerarse como producto de la impericia. Según R. M. en el canto se ha de pronunciar *advértir* y *á-mi*. Como el caso es bastante común, habrá probablemente melodías especiales que se le acomoden, sin haber de acudir á tan grosera dislocación de acento (1).

Núm. 1240, nota 49. *Dos puñalaitas me dieron.* Dice R. M. que por la pronunciación que no es *puñaláita* ni *puñalaíta* resulta el verso bien medido y parece atribuir á influencia andaluza ciertas contracciones de nuestros antiguos poetas (v. g. *había* haciendo una sola sílaba de *bía* en Quevedo). Creo que hubo más bien influencia italiana.

Núm. 1200, nota 59. *Los dientes de tu boca Me tienen preso: Nunca he visto prisiones Hechas de hueso, Me tienen así: Nunca he visto prisiones Hechas de marfil.* Considera R. M. que esta especie de estribillo de repetición corresponde con rara exactitud á la *ripresa* del *rispetto* toscano. Creo que tales repeticiones ó formas simétricas son (como ya se ha indicado) herencia de la primitiva lírica popular.

Núm. 1275. *Tus ojos son dos tinteros, Tu nariz pluma cortada Tus dientes letra menuda, Tu cara carta cerrada.* En Portugal: *Tendes cara de papel, Nariz de penna aparada, Olhos de letra menuda, Boca de carta fechada.* Entre las coplas de los varios dialectos peninsulares se observan á menudo correspondencias que no son simples analogías de pensamiento, sino traducciones más ó menos fieles. En la mayor parte de los casos, el original hubo de ser compuesto en castellano.

Núm. 1324, nota 73. *Cuando Dios te hizo quiso Ponerte un lunar por firma; Cogió el sello de su gracia Y*

(1) En rigor no es necesaria una nueva melodía, pues basta con robar una porción de tiempo á la sílaba ó silencio anterior para cantar la primera sílaba del verso alargado por el acento.

lo puso en tu mejilla. El pueblo ha adoptado esta copla del poeta artístico Aguilera, así como otras menos alambicadas del mismo autor, de Palau, Ferrán, del propio R. M. y de otros. El núm. 1612, nota 157, y 1613, nota 158, son también de Aguilera modificados por los cantores populares: *En tu escalera mañana* (*En la puerta de tu casa*) *He de poner un letrero Con seis palabras que digan* (*Con letras de oro que digan*): *Por aquí se sube al cielo.* — *El día que tú naciste Cayó un pedazo de cielo: Cuando mueras y allá subas* (*Hasta que tú no te mueras*) *Se tapará el agujero* (*No se tapa el agujero*). Las modificaciones son felices, pero el mérito de la invención pertenece al poeta culto.

Núm. 1362, nota 86. A propósito de ser la copla de 5 versos establece R. M. que sólo por exigencia de la música se suele añadir un 5.º verso á las coplas de 4, casi siempre pegadizo y de mal gusto. Antes da por regla que las coplas cuyo primer verso es dedicatoria de los restantes han debido ser originariamente *soleares* de tres versos, á que por las mismas exigencias se ha añadido el primero. Creo exactas ambas observaciones; mas en cuanto á la última debe añadirse que otras veces se habrá verificado el caso inverso, es decir, que se ha suprimido la primera línea de una copla de 4.

Núm. 1404, etc., notas 98, etc. Empieza la larga serie de coplas en alabanza del color moreno, que se comparan en las notas con otras, casi todas italianas. El Conde de Puymaigre (1) que ya había notado analogías entre canciones de Andalucía y de Sicilia, fijó principalmente la atención en las que muestran la preferencia que se da á dicho color en estos países meridionales. En el *Polybiblion* del último Agosto cita también unos versos de un poeta francés del siglo XVI: *Il est brun, mais la terre brune Tousiours porte les bons épis.* Compárese *Terra negra fa bon blat* (2) aplicado al mismo obje-

(1) *Della letteratura populare dell' Andalusía* (*Estratto delle Rivista Sicula*).

(2) *Romancerillo catalán*, núm. 562.

to en una canción catalana y *La terra nera ne mena il bon grano* de Toscana, y se verá con evidencia que no se trata de una simple analogía casual. No por esto creo que los autores de las canciones conociesen las de otros países, sino que desde tiempos antiguos se usó del mismo refrán y se hizo de él la misma aplicación.

Declaración, 337.

Núm. 1799, nota 34. *Serrana, tú eres la lima Y tu padre es el limón*, etc. La análoga catalana *Vostre pare n'es la rosa*, etc., no es copla suelta sino principio de una composición polístrofa, lo propio que la citada en el Núm. 2591, nota 84.

Núm. 1954, nota 77. *No te ha de valer ermita Ni parroquia ni convento.* Algo antigua, pues recuerda el derecho de asilo. No creo de origen popular el cuento narrado en la nota.

Núm. 1992, nota 91. ... *Sólo siento tu mudanza Porque al fin eres mujer.* En este y otros lugares cita R. M. pasajes de romances que ofrecen analogía de pensamiento con algunas coplas. Como estos romances son todos artísticos y por ende no anteriores á los últimos años del siglo xvi, es natural que, especialmente en materia de galantería, se observen concordancias entre los mismos, algunas de nuestras antiguas comedias y las coplas que, si bien más recientes, no abandonaron la tradición de ideas generalmente admitidas.

Núm. 2004, nota 94. En esta se incluyen muchos estribillos de tres versos que se pegan arbitrariamente á seguidillas que sólo constan de cuatro. Algunos indican su oficio, v. g.: *Y el estribillo... Como tú no lo digas Yo no lo digo.*

Ternezas, 937.

Núm. 2278, nota 77. ... *Para galán Gerinerdo.* ¿Quién le había de decir al grave Eginardo que su nombre andaría como el tipo del galán, al cabo de mil años, en una coplilla andaluza? Lo mejor del cuento es que en un romance vulgar muy reciente se le ha convertido en oficial ruso.

Núm. 2292 y 3, nota 84. *Un limón me tiraste.* R. M. halla también el limón como símbolo amatorio en Italia y, según autoridad de un filósofo (!) muy distinguido, en la India.

Núm. 2253, etc., notas 338, etc. Muchos ejemplos de poesías de transformaciones. Se ha de distinguir entre las que expresan únicamente el deseo de una sola transformación y las que anuncian la realización de una serie de transformaciones cuyos efectos trata de evitar la mujer amada. El tema es ahora muy conocido, gracias á la *Magalí* de Mistral.

Núm. 2414, nota 254. Trata de los saludadores y transcribe una curiosa parodia de sus desatinadas oraciones.

Núm. 2824, nota 259, y 2521, nota 772. *Pelar la pava.* Originariamente se aplicó sin duda alguna á toda conversación prolongada y sin consecuencia, al hablar por pasatiempo, como es natural que hagan las personas ocupadas en pelar un ave de muchas plumas. En el mediodía de Francia se dijo *pelar la grulla* y estas dos expresiones se aclaran una á otra. Después se ha aplicado á las conversaciones de los amantes, especialmente á las que se verifican al través de las rejas bajas de las casas de Andalucía (1).

CONSTANCIA, 282.

SERENATA Y DESPEDIDA, 183.

Núm. 3254, nota 10. Es un ejemplo de la llamada redondilla, es decir, cuarteta octosilábica de rimas cruzadas (abba) (2). Siempre hemos juzgado y juzga también

(1) V. sobre el *pelar la grua*, *Romania* IV, 275, nota 4. Debe decir no *en catalán*, sino *en Andalousie.* Con respecto á la índole de estas conversaciones Fernán Caballero, candorosa y optimista, trató de excusar en una de sus novelas á muchas de las jóvenes que en ellas toman parte, si bien añadió ó más bien, según supongo, se le añadió una prudente corrección. Por el contrario R. M. en algunas bellísimas páginas describe las tristísimas consecuencias que puede originar la tal costumbre.

(2) Tal vez sería conveniente adoptar la terminología de las *Leys d' amors*, que llaman cruzada la disposición de las rimas en *abba* y encadenada la en *abab*.

por su parte R. M. que esta disposición de las rimas no es popular.

Tomo III. Ausencia 178.

Celos, quejas y desavenencias 109.

Núm. 3623, nota 10. *Las ánimas han dado, Mi amor no viene; Alguna picarona Me lo entretiene.* R. M. recuerda los versos de la Celestina: ... *La media noche es pasada Y no viene, Sabedme si otra amada Lo entretiene:* versos que no hay motivo para creer que se transmitiesen por el canto. El autor de la seguidilla pudo leerlos é imitarlos.

Núm. 3791. *Eres como gallo inglés Que á todos les haces cara; Hazte, niña, mesonera, Y á todos darás posada.* He oído: *Eres como baile inglés Que á todos vuelve la cara; Eres como posadera Que á todos les da posada.* Un llamado baile inglés se representaba en nuestros teatros acaso antes de que se ejecutasen en España riñas de gallos ingleses.

Núm. 3862, nota 85. *Ayer me dijiste que hoy Y hoy me dices que mañana Y mañana me dirás...* Á principios del año 1847 cantaban los ciegos por las calles de Madrid: *Ayer*, etc. *Y hoy*, etc. *Y mañana*, etc. *De lo dicho ya no hay nada. Por tí, morenita, Me llevan á mí Al hospitalillo De San Agustín.* Ignoro si había más estrofas.

Núm. 4059, nota 126. Es una copla de un poeta popular ya difunto, empleado en el ferrocarril como limpiador de coches, de quien habla R. M. con justo interés (1). Como otros poetas acaso todavía más iletrados se preciaba Balmaseda de una ciencia natural. Así dice: *En medio de mis fatigas, Varias veces disperté Y ví á un sabio que escribía Lo que yo dormido hablé.*

Núm. 4199, nota 181. Compara sus amores con el

(1) El Marqués de Molíns en su *Manchega* nos habla de un poeta popular aun de más humilde condición. Tal era un marmitón ó pinche de cocina empleado en una fonda llamada del Ferrocarril. Trae una quintilla y varias seguidillas suyas en que se toman metáforas y comparaciones de este moderno invento.

saúco *muy cargado de flores Pero sin fruto*. Cuentan, dice R. M., que el saúco producía copiosos frutos, hasta que Judas lo maleficó con el hecho de colgarse en sus ramas. Zamora en su *Judas Iscariote* habla también del saúco. En rigor no es exacto que este árbol sea infructífero.

Núm. 4285, nota 208. En ésta se citan varias coplas en que sus autores anónimos se atribuyen gran saber. Pero este saber tiene límites: *Er libro de la experiencia No le sirbe ar hombre é na Tiene ar finá la sentencia Y nadie llegá'r finá*. La construcción del tercer verso parece demostrar un origen popular; es verdad que pudo haber dicho: *No sirve al hombre de ná*.

Núm. 4332, sin nota. Habla de Barcelón, es decir, Barceló, célebre marino mallorquín que floreció á mediados del último siglo.

Núm. 4339, nota 229. Cítanse en ésta muchos motes laudatorios ó denigrativos de diferentes pueblos.

Núm. 4386, nota 2444. *Sin Dios, sin gloria y sin tí*. Inspirado por un pasaje de la comedia de Lope *Un castigo sin venganza*.

Núm. 4398, sin nota. *De cinco dedos que tengo Diera uno y quedan cuatro... De cuatro dedos*, etc. *Diera uno y quedan tres...* Progresión decreciente que en la forma recuerda las canciones portuguesa y gallega de que hablamos en *Rom.* XII, 393.

Núm. 4553, nota 247. Trovo. Diálogo de desdenes que recuerda los de igual género gallego y catalán (1). Se repiten como en éstos en el primer verso de una copla palabras del último de la anterior.

Odio, 91.

Núm. 4686, nota 34. ... *No hay plazo que no se cumpla Ni deuda que no se pague*. Sentencia muy difundida por *El convidado de piedra* de Zamora.

Al fin de esta sección dice R. M., acaso con disculpa-

---

(1) V. *Romanía* VI, 74, núm. 145, y Romancerillo catalán, núm. 394.

ble parcialidad: «Gran número de las piezas que revelan odio son hijas de la raza gitana, especialmente las en que se revela un alma ruin,» etc. Todas estas coplas se refie. ren á odios nacidos de celos ó desengaños amorosos. ¿No habrá rencores producidos por otras causas? Recuerdo que el ilustrado granadino D. Nicolás de Peñalver, Regente de nuestra Audiencia, recitaba algunas coplas en que se hablaba de *hervir la sangre* y en que se provocaban recíprocamente dos pandillas ó bandos enemigos: coplas que habían figurado en un proceso criminal. Otros versos habrá, por desgracia, de esta clase, sin que por esto queramos dar razón á las exageraciones de turistas y noveladores, ni olvidemos al pueblo andaluz morigerado y laborioso de que habla en otro punto R. Marín.

DESDENES, 359.

PENAS, 671.

Núm. 5098, sin nota. *Ni contigo ni sin ti Tienen mis males remedio, Contigo porque me matas Y sin ti porque me muero.* El Sr. Puymaigre en el artículo citado copia unos versos muy semejantes del vizconde de Altimira (siglo XV). El pensamiento es obvio, pero la semejanza entre dichos versos y la copla llega á tal punto que se ha de ver en la última influencia inmediata ó mediata de los primeros.

Núm. 5518, nota 133. *Yo me arrimé á un pino verde Por ver si me consolaba*, etc. R. M. defiende al poeta popular de las censuras de Lafuente.

Núm. 5581, nota 153. *Me han dicho que tú te casas*, etc. Trovo muy conocido y, aunque de tono algo vulgar, muy sentido y expresivo.

Núm. 5701, nota 124. *En el carro de los muertos Ha pasado por aquí; Llevaba la mano fuera Y en esto la conocí.* Esta copla ha logrado una justa celebridad y ha dado lugar á imitaciones. Se refiere á un cólera anterior á 1865.

RECONCILIACIÓN, 31.

Núm. 5727, nota 3. Diálogo en forma de los de desdenes, pero de opuesto sentido.

MATRIMONIO, 29.

TOMO IV. TEORÍA Y CONSEJOS AMATORIOS, 539.

Núm. 5830, nota 15. *Cuatro SSSS componen Amor perfecto*, etc. Cita R. M. las 3 BBB de los que venden, las tres CCC que matan á los viejos, etc.

Núm. 5966, nota 57. *En la torre más alta De San Agustín*, etc. En esta seguidilla los versos alargados por el acento se hallan no en el estribillo, sino en la cuarteta.

Núm. 6151, nota 93. *Mañanita de San Juan.* Reune R. M. varias notas relativas á la fiesta de San Juan.

Núm. 6227, sin nota. ... *Palabras de mujeres Todas son falsas.* Las mujeres dicen *Palabras de los hombres.* Creo que esta fué la primitiva versión, por hablarse en la copla de papeles y cartas, siempre y mayormente en otros tiempos más propias de los hombres.

CARIÑO Y PENAS FILIALES, 56.

RELIGIOSOS, 183.

Núm. 6508, nota 34. En éste y en algunos otros se reconocen vestigios de tradiciones populares, especialmente de las relativas á la huida á Egipto.

Núm, 6522, nota 41. *Por ayí biene San Juan...* «Las frases *Por allí viene*, *Ya viene*, *Que le van crucificando*, etc., indican á las claras que estos versos de la Pasión (*saetas* les llaman en Andalucía) se acostumbran cantar al paso de las procesiones de la Semana Santa. Refiérense pues á las imágenes que pasea la devoción.» Creo que la palabra *saeta* tiene una significación más lata. Véase, por ejemplo, una que no designa una imagen. «Los tercetos octosílabos, me escribió el compositor é historiador músico Sr. Barbieri, son muy comunes en Castilla. Recuerdo que siendo yo muy niño me daban mucho miedo los limosneros de la *Hermandad del pecado mortal* haciendo su cuestación por las calles de Madrid y cantando con voz gruesa y fúnebre sus *saetas,* como una que con su misma música original copié en el acto segundo de mi zarzuela *Pan y toros* y que dice así: *Hombre que estás en pecado Si en esta noche*

murieras Piensa bien á donde fueras.» Este ejemplo muestra también que no todos los tercetos pueden llamarse *soleares*, ni tienen la disposición de las rimas en *aba*.

SENTENCIOSOS Y MORALES, 348.

Núm. 6544, sin nota. *Á ti te lo digo, espada, Entiéndelo tú, rodela*, etc. Esta copla, que Lafuente creyó antigua, reproduce probablemente un refrán de época anterior á la del poeta.

Núm. 6614, nota 27. Reproduce el apólogo de Calderón: *Cuentan de un sabio que un día.*

Núm. 6768, nota 59. R. M. sale en defensa de la mayoría de los letrados, así como más adelante califica á una copla de calumniosa porque habla mal de un juez. Se ve que *con respecto á esta clase* no quiso dejar el ánimo de los lectores impresionado por la maledicencia popular.

Núm. 6863, nota 90. Copia casi literalmente el tema de una glosa de Antonio de Mendoza (contemporáneo de Quevedo). Es probable que otras coplas tengan un origen semejante.

FIESTA Y BAILE, 87.

Núm. 6911, nota 9. *Cantaor que tanto cantas Y presumes de cantista, Dime cuantas cruses jase Er saserdote -n la misa?* Sigue la respuesta en otra copla. Tenemos una composición de igual forma relativa al cáliz y á la patena. R. M. trae otra castellana y una portuguesa de asunto profano. Estas contestaciones en verso, á diferencia de lo que sucede en las adivinanzas, recuerdan los enigmas propuestos y descifrados en la antigua poesía bucólica.

Núm. 6922, sin nota. A las varias coplas relativas á la guitarra puede añadirse, á causa de su singularidad, que creo involuntaria, la siguiente: *El tocar (Er tocá?) la guitarra No quiere sensia; Quiere juersa de manos Y habilidensia.*

COLUMPIO, 14.

JOCOSOS Y SATÍRICOS, 456.

Estudiantes, soldados, marinos, mineros, contrabandistas, bravucones y borrachos, 624.

Carcelarios, 113.

Núm. 7702, nota 5. *Quién le llevará la nueva A la triste madre mía*, etc. Igual expresión se encuentra en nuestra antigua poesía caballeresca y en otras literaturas.

Históricas y tradicionales, 38.

Núm. 7814, sin nota. *Moros á cabayo, Cristianos á pie; Cómo ganaron la casita santa De Jerusalén.* Nadie supondrá que esta copla (seguidilla gitana) ascienda á las cruzadas. ¿Fué sugerida por un cuadro ó retablo?

Núm. 7815, sin nota. Relativa á Felipe V. La siguiente habla de guerra marítima con ingleses sin fijar la época. Vienen luego las que tratan de Napoleón, de nuestras contiendas civiles y de la guerra de Africa.

Núm. 7835, sin nota. *En la plaza de Tetuán Hay un caballo de caña, Cuando el caballo relinche Entrará el moro en España.* En 1835 oí cantar: *A la orill*[*it*]*a de un río Hay un*, etc. *Cuando el*, etc. *Carlos será rey de España.*

Núm. 7851, nota 13. Es la última de esta sección y se refiere á tiempos muy recientes (1875). Habla del monte Jurra mencionado ya por el seudo-Turpín.

Locales, 280.

Núm. 8067, nota 193. *Por un lado tiene el Duero Por otro Peña Tapada.* Estos dos versos reproducen un conocido pasaje de los romances del cerco de Zamora (*Peña tajada*). Pero la copla no ha sido tomada de la tradición, sino de un informe publicado en la Gaceta de Madrid.

Algunos cantos locales de Galicia, 30.

Varios, 43.

El tomo V comprende un copioso *Apéndice* de que paso á indicar algunos puntos.

Nanas, 7) Algunas nuevas y dos bellas canciones largas, también de cuna (?) y dialogadas, recogidas por la hija mayor del Sr. Murguia. *Nanas* gallegas debidas

también á este señor y siete inéditas recogidas por el Sr. Gianandrea en las Marcas.

RIMAS INFANTILES, 20) Dos de Asturias: la segunda es la de Ríos (V. pág. 390, núm. 1), *Ensilla, ensilla Calabacilla* (*Encalabaciella* en Ríos), *El rey Don Juan Entró en Castilla*, etc.

22) Rimas asturianas preliminares del juego *del esconder*.

30 á 34) Nuevos versos á la luna, al caracol, al grajo, á la codorniz.

35) *Juan el tuerto* ó *del huerto* que corresponde al *Jan de l'ort* languedociano.

53) *El sastre del campillo ó del Cantillo.*

54) Versión asturiana del núm. 209 (V. pág. 389). Cita de Pitrè que prueba no ser esta danza exclusivamente española.

55) Juego de *Juan Perillán* (Cuba). ¿Es el célebre mágico de Toledo?

63) *A la limón*, etc. *Uvas traigo para vender*, etc. Estas dos rimas de Asturias que forman un solo juego son bastante parecidas á las publicadas en el *Jahrb. f. rom. lit.* VII, 185 y 183.

66) *El milano* (Guadalcanal: Torre): *Vamos á la huerta Der tarongí*, etc. *Si está vivo, Dale en el pico*, etc. Estas dos rimas aseguran la autenticidad de las del *Mentor de la infancia* que copiamos en la pág. 388 (1).

70) Fórmulas antiguas citadas por Rodrigo Caro que equivalen á *el mal que se vaya y el bien que se venga*, etc., de nuestros cuentos.

---

(1) Miramos este libro con algún recelo, pero no lo bastante. El Sr. G. Paris nos ha advertido que hay dos cancioncillas francesas, *Avène, Avène, Avène Que le beau temps t'amène*, etc., y *Nous n'allons plus au bois*, etc., de que son traducción tan literal como permite la versificación, las de *El Mentor* que copiamos en la pág. 389. No sería imposible que alguno las tradujese y las comunicase á las muchachas pasando á formar parte del repertorio infantil (como ha sucedido con la de la niña que se confiesa de haber muerto un gato), pero es muy de temer que sea traducción hecha *ad hoc* por el poco escrupuloso autor del artículo.

72) *Echar pelillos.* Cita de Homero por Caro. No se ve clara la analogía.

74) Algunos otros usos y ceremonias de los muchachos. — *Canción del Mayo. A cantar er Mayo, Señora, benimos Y para cantarlo Lisencia pedimos.* Sigue una larga descripción de la belleza de la señora. — Notas sobre el Mayo. Añádase lo que dijimos en la pág. 391 y el Mayo gallego (*Romanía*, tomo VI, pág. 67).

Adivinanzas. Nuevos cotejos, nuevas muestras y variantes debidas al Sr. Torre Salvador. Dice R. M. que deja inéditas unas trescientas ó más á causa de su aparente deshonestidad.

Pegas. Fórmulas análogas á este género, portuguesas é italianas.

Oraciones y ensalmos. Uso de las palabras *diantre, dianche, demontre y demonche.*

Tomos III y IV, 156) En uno de los villancicos de Villarroel (comienzos del siglo xviii) se cita una especie de copla de cien años de antigüedad. *Arrojóme la Portuguesilla Naranjillas de su naranjal*, etc. No es copla octosilábica.

168) Nuevos ejemplos de transformaciones.

Históricos. Copia el canto de *Lelo*, auténtico sin duda, sin que por esto se haya de creer que ascienda á la época de Augusto (V. *Poesía heroico-popular castellana*, pág. 136, nota 5).

Melodías. Las cancioncillas andaluzas tienen un sin número de denominaciones derivadas del metro, de la música, de los lugares y de los asuntos. Aunque el señor Machado dió algunas indicaciones acerca de esta materia en sus *Cantes flamencos*, se echa de menos un estudio metódico y completo en el cual se fije, cuanto es posible, el valor de aquellas denominaciones (1). El Sr. R. M. se había propuesto explicarlas; pero no es un

(1) Es posible que algunas de estas denominaciones se empleen de una manera algo arbitraria, como sucedió con las palabras *Lay* y *Virolay*, á lo menos en la antigua poesía catalana, y como sucede ahora con la de *balada.*

trabajo de esta índole para publicaciones de plazos determinados. Así es que ha debido ceñirse á una colección de melodías que no dudo apreciarán los entendidos. Parece, sin embargo, que sobran algunas, como, por ejemplo, la que imita el toque de la diana, y que faltan otras; por ejemplo, alguna muestra de seguidilla gitana.

Entre las letras de estas melodías, que no siempre corresponden á las poesías anteriormente publicadas, observamos la 25 que no es sino una estrofa de *El retrato* publicado por Fernán Caballero en su *Callar en vida y perdonar en muerte.* En R M.: *Tu garganta Tan clara y tan bella Todo lo que bebes Se clarea en ella.* Fernán: *Tienes la garganta Tan clara, tan bella Que hasta lo que bebes Se trasluce en ella* (1). Creo poder asegurar que este pensamiento se lee en algún antiguo trovador ó trovero, pero no he podido dar con el pasaje en que se encuentra (2).

A este Apéndice del Sr. R. M. añadiré otro de corta extensión que, sin darle grande importancia, considero no del todo indiferente al asunto que estudiamos.

RIMAS INFANTILES. *El Mambrú, señores, Vino de la granja De coger madroños Para la tia Juana. La mano derecha Y luego la izquierda Y luego una vuelta Con su reverencia; Apártense á un lado Que me causa pena.*

(1) Había oído por primera vez estos ó semejantes versos á don Celestino Pujol que me contestó más tarde á una carta en que se los pedía con las siguientes interesantes líneas: «En un cazadero llamado los Bicuercos, antes de llegar á Canden, casi en el encuentro de las provincias de Valencia y Cuenca, estuve á cazar el perdigón por los años de 1874. Uno de los *iberos*, poblador de aquellos páramos, por la noche nos cantó *mayos*, y en unos versos amatorios en los que se describía una mujer, me acuerdo de la copla siguiente que no sé si recuerdo bien ahora: *Tiene una garganta Muy suave y fresca, Cuando bebe vino Todo se clarea.*» Fácil es notar que esta versión se parece más á la de R. M. que á la de Fernán.

(2) [On lit dans une pièce du XIII[e] siècle, publiée par P. Meyer dans le *Jahrbuch f. rom. u. engl. Literatur*, V (1864), 400:

Quant vous buvés le vin vermeuil
Et la couleur descent á val,
Par mi (*la gorge*) reluit com par cristal,
Et descent jusqu'en la couraille.—*Réd.*]

Tintín que á la puerta llaman, Tintín que no quiero abrir, Tintín si será la muerte, Tintín que viene por mí. Se canta en Madrid. Esta y la indicada en la pág. 388, son las danzas de Mambrú que ahora se ejecutan. El final de romance: *Este es el Mambrú, señores, Que se canta del revés* pertenece á tiempos anteriores y fué efecto de una importación antigua de la canción francesa, que no creo haya sido la última.

Hasta que el artillero No diga bomba va, Hasta que no dispare Ninguno tirará. Qui cuqui cantando la rana Qui cuquí para la tía Juana. La mano derecha, etc., versos análogos á los de la anterior.—*Pollos á la cazuela No son para comer, Son para la condesa Los sabe componer. Dos y dos son cuatro, Cuatro y dos son seis, Seis y dos son ocho Y ocho diez y seis Y ocho veinticuatro Y ocho treinta y dos; Animas benditas Me arrodillo yo (Me levanto yo*, etc.). Se danza en Barcelona.

La María sola Está en el corral Abriendo la puerta Y cerrando el portal. Quién es esta gente Que anda por aquí Que de día ni de noche Me deja dormir? Son los estudiantes Que van á estudiar En la capillita De la Virgen del Pilar. Pañolito de oro, Pañolito de plata, Yo me llevo esta Por la puerta falsa. Se danza en Madrid.

Una tarde salí al campo (con el ay, con el ay, ay, ay) en mi caballo trotón (con el aretín, con el aretón). Encontré dos hermanitas más hermositas que el sol. Pregunté si eran casadas, me dijeron: no señor. Pregunté si eran solteras, me dijeron: sí señor. Las agarré de la mano y las llevé á mi mesón. Pregunté qué cena había: dos gallinas y un capón; Las gallinas para las damas y el capón para el señor. Pregunté qué vino había: Dos botellas y un zurrón; Las botellas para las damas y el zurrón para el señor. Pregunté qué luz había: dos veletas y un velón; Las veletas para las damas y el velón para el señor. Se danza en Madrid.

Al pasar la puerta de Santa Clara Se me cayó un

anillo dentro del agua. Por sacar el anillo saqué un tesoro: Una Virgen de plata y un Cristo de oro. A la cárcel me llevan por el tesoro, Por la Virgen de plata y el Cristo de oro. Se danza en Madrid.

Al pasar la barca me dijo el barquero: Las mozas bonitas no pagan dinero. Al subir al coche me volvió á decir: Esta morenita me ha gustado á mí. Vámonos aprisa á la Puerta del Sol A ver los soldados en la formación. Yo no digo esto que digo otra cosa, Que tengo un vestido de color de rosa. Se danza en Madrid.

Yo me quería casar con un mocito gallego Pero mis padres me quieren monjita en un monastero. Sospecho que eśta fantasía (pues no se trata de una nueva *Monaca di Monza*) está ya impresa. Por si no lo está véase el final: *Si subo á la torre á tocar la campana, La abadesa dice que soy holgazana. Si salgo á la puerta y me pongo á la red, La abadesa dice: eso yo lo haré. Si llevo zapatos de color marrón, La abadesa dice: esto se acabó. Si llevo zapatos de color turquí, La abadesa dice: esto no es pá tí.* Se danza en Madrid.

Canto del día de Reyes. *Ya se van los Reyes, Bendito sea Dios! Ellos van y vuelven Y nosotros no.* Coro. *Naranjas y limas, Limas y limones, Vale más la Virgen Que todas las flores.—Ya baja del cielo El Verbo divino, Derramando flores Y corales finos.—Ábrenos la puerta Que quieren entrar A adorar el niño Que está en el altar.—Si me dan pasteles Dénmelos calientes, Que pasteles fríos Empachan las gentes.—Si me dieren queso Dénmelo en tajadas, Que en la otra casa Quiso haber trompadas.—Y ahora comamos Con (Un?) amén Jesús; Al dueño de casa Dios le dé salud.— Y con eso adiós, porque ya nos vamos; Yo y mis compañeros Las manos besamos.*—Cantado en Puerto Rico. Recuerda la copla castellana: *La noche buena se viene, La noche buena se va, Y nosotros nos iremos Y no volveremos más.*—Grande es la analogía con el canto normando: *Adieu Noël, il est passé! Noël s'en va, il reviendra..... Adieu les Rois Jusqu'à douze mois; Douze mois passez,*

Rois, revenez. Beaurepaire, pág. 18 y 19. Recuérdese también el *Canto de Mayo* citado.

ORACIONES. *Cuatro pilares tiene esta cama Cuatro angelitos la acompañan Y la Virgen María que está en medio; Dios me recojà á buen sueño.* Afán de Ribera *Virtud al uso* (Principios del siglo XVIII). Bibl. de Rivadeneyra. *Nov. post. á Cervantes*, II, 455.

A acostarme voy Sólo y sin compaña La Virgen María Me encuentra en mi cama Y me dice: duerme y reposa Y no tengas miedo de ninguna cosa. Que en la puerta de la calle Está Jesús y su madre (!), *A la puerta del corral La Magdalena y San Juan Y á la puerta de tu aposento El Santísimo Sacramento.*—Esta y la siguiente acaso de origen andaluz fueron aprendidas en Madrid. Versión corrupta.

¿No hay quién se quiera embarcar pá los navíos del cielo? Cristo será el capitán y San Juan el marinero. El marinero da voces porque lo saquen del agua. Se apareció el enemigo por una oscura montaña: «¿Qué me das, marinerito, y te sacaré del agua?» «Te daré mis tres navíos cargaditos de oro y plata, Y mi mujer que te sirva y mis hijas por esclavas.» «No quiero tus tres navíos cargaditos de oro y plata Ni tu mujer que me sirva ni tus hijas por esclavas; Sólo que cuando te mueras á mí me entregues el alma.» «Calla calla, endemoniado, no digas estas palabras, Porque mi alma es de mi Dios, que me la tiene prestada, El corazón de la Virgen que es mi madre soberana, El cuerpo para los peces, que están debajo del agua, La ropa para los pobres, que me encomienden el alma, Los huesos pá el campanario que repique las campanas. Quien dijere esta oración todos los viernes del año Sacará un alma de pena, La suya si está en pecado. De este Romance dió ya un fragmento el Sr. Pidal (V. *Rom.* de Durán, prólogo) y se hallan versiones alteradas en Cataluña (V. *Romancerillo catalán*, núm. 34). En éstas no hay los cuatro últimos versos que creo arbitrariamente pegados.

Santa Ana bendita, De Dios abuelita, Guárdame en

tu falda Que soy pequeñita. Defiende mi sueño, Haz que no me aflijan Ni mal ni pesares Ni la pesadilla.

Santa Bárbara bendita, En el cielo estás escrita Con papel y agua bendita. Por el ala de la cruz, Padre nuestro, amén Jesús.

San Bartolomé se levantó, Pies y manos se lavó, Por un caminito echó, A Jesucristo encontró: «Dónde vas, Bartolomé?» «Yo Señor con vos iré, A los cielos subiré, A los ángeles veré, A la Virgen adoraré.» «Vuélvete, Bartolomé, A tu posada ó mesón, Que yo te daré un don Que no he dado á ningún varón. En la casa que te nombren tres veces al día No caerá centella ni rayo, No morirá mujer de parto Ni criatura de espanto, Y el demonio tentador Nunca saldrá vencedor.» Aprendida en Valencia. Versión de Madrid menos completa. Versión alterada de Cataluña. En ésta los dos últimos versos son: *No habrá hombre sin confesión Ni demonio sin defensión.*

Coplas. A pesar de lo copioso de la colección de R. M. no se ha de creer que sea completa, y él mismo nos informa de que ha recogido un gran número de coplas después de la publicación de los cuatro primeros tomos. Querer señalar todas las obras de esta clase sería como empeñarse en contar las flores del campo. En la colección de Forteza, no menos que en la muy reducida que pudiera sacar de mis papeles, hay algunas que me parecen faltar en los *Cantos españoles.* Pero ya para abreviar, ya para no exponerme á dar como inédita alguna publicada por el mismo R. M., sólo insertaré dos religiosas de Forteza y tres históricas que recuerdo.

La sección de las de primera clase impresa en el *Museo Balear* consta de diez números, ninguno de los cuales se lee en R. Marín. Véase el primero y el último, notables por diferentes títulos: *Tres días hay en el año Que relumbran más que el sol, Corpus-Cristi, Viernes Santo Y el día de la Ascensión* (1).—*Yo me asomé á*

(1) Recuerda un bello canto griego acerca de las fiestas que los turcos robaron á los cristianos.

un sepulcro, Por ver lo que había dentro: Encontré la fin del mundo Y el desengaño del tiempo.

La sección de *Históricas y tradicionales* de R. M. es, como él mismo advierte, la más escasa, y hubiera podido fácilmente aumentarse con otras también relativas á modernos sucesos políticos, tales como las siguientes:

Dicen que los rusos vienen Por la parte de Aragón, Y los rusos que venían Eran cargas de carbón. De 1822 ó 23.—*Mina dijo á su caballo: Sácame de este arenal, Que me vienen persiguiendo Los de la guardia real. Las cadenas que me oprimen Dentro de mi corazón Se romperán cuando reinen La justicia y la razón.* De hacia 1831 ó 32.—Los primeros cuatro versos son de carácter popular; los cuatro últimos muestran el estilo de las llamadas poesías patrióticas.—*Ay pobrecita la España! Cómo te van á poner! Todos van para ganar, Ninguno para perder* (estoy menos seguro de los dos últimos versos que de los dos primeros). La oí en Tarragona cantada por un soldado durante los acontecimientos de Agosto último.

Termina la publicación de R. M. con un *Postscriptum* del Sr. Machado que no tratamos de analizar, contentándonos con indicar los que nos han parecido sus puntos culminantes. I ¿Existían las coplas en los siglos anteriores al pasado? Se inclina á la negativa. Escritores que han llamado la atención hacia este género. II Dificultad de una buena clasificación. Diferentes aspectos por los cuales puede ser considerada una misma copla. III Habla especialmente de las locales, de las de marineros, mineros y presos. IV Califica este género de épico, es decir, del más épico (objetivo) entre los líricos. Define al pueblo la *humanidad niña.* En cierto sentido el poeta popular no crea. Estudio de los lindos cantares de Montoto en que descubre algún elemento no popular. V Refiriéndose al plan que se propuso R. M. relaciona las diversas especies de coplas con las edades del hombre. VI Habla en particular de los requiebros. VII Examen y elogio de la obra de R. Marín.

Merécelo en realidad por la diligencia en reunir materiales, por el buen orden en que por lo general los ha dispuesto, por las observaciones fonéticas y sintácticas, por las noticias de costumbres y tradiciones y por los numerosísimos paralelos con la poesía lírica popular, de Italia y de las diferentes lenguas románicas de España. Defectos tiene que el mismo colector reconoce en advertencia final, siempre difíciles de evitar, mayormente en publicaciones hechas no tan despacio como sería conveniente. Para nosotros no es tanto lo que falta como lo que sobra en el trabajo del Sr. R. Marín (1).

Para terminar y sin salir del terreno literario, notaré un punto de vista que tengo, cuando menos, por muy exagerado. El colector, y no ha sido en esto el primero, busca no sé qué trascendental y recóndito en la poesía popular, aun en casos en que no hay razón ni pretexto para ello. Que un pobre, por ejemplo, se queje de que su condición le obligue á ir á la guerra, ó un preso del mal trato que se le da, que una casadita de un año se muestre inconsolable por la pérdida de un niño, todo esto es muy natural y sencillo y no ofrece misterio ni trastienda. Nada más apartado de la poesía científico-simbólica del Alighieri, de la doctrina escondida y de los versos extraños de que habla el texto (2) escogido por el Sr. R. M., á mi parecer con mal acuerdo, para lema de su obra.

Barcelona, Noviembre de 1883.

Romania, de París.

(1) Se echa de menos, sin embargo, una sección importantísima, cual es la de los romances, ya religiosos, ya heroicos, ya familiares que sin duda se conservan en Castilla y Andalucía, como en Asturias y Cataluña: sección en la cual, más que en las de las coplas, se notarían positivas relaciones con las poesías populares de otros pueblos

(2) Inferno, IX.

Prólogo de los IDILIS de Verdaguer.

Rebut l' elegant volum de poesíes novament estampades per mossen Jacinto Verdaguer ab lo títol de Idilis y Cants Místichs, y al punt de posar la ma á la ploma per donar cumpliment á nostre propósit de enrahonar breument ab los llegidors de elles, nos acudeix la pregunta: ¿Qué 's pot dir de nostre poeta que tothom ja no ho sápiga? Per tota Espanya y fora d' ella es ara reconegut lo preu de ses obras, y no cal que 's fassa sentir una nova veu que públicament lo proclame. Tant sols podrém afegir, per nostra part, que no es d' enguany ni del temps més próxim que 'ls confidents de sa pensa endevinaren que aquell que era llavors no gayre més qu' un noy havía d' arribar á fer quelcom de bo. En la edat primerenca, en aquella edat en que, com l' aucell qu' encara no s' ha desempellegat de les brosses de son niu, no ha pogut l' enginy trencar los lligams de la imitació, prou feya de bon coneixer que 'l de 'n Cinto (axís lo anomenaven y lo anomenen sos companys) correría més endevant llibert y rumbós. Poch temps passá, y l' aucell doná una llarga volada, y tots nos recordam dels picaments de mans ab que fou saludat lo senzill estudiant de la montanya, y dels merescuts llorers que coronaren son cap encara cubert ab la catalana barretina. Mes lo coblejador que llavors celebrava les rústiques usanses de la terra y cantava aquella cobla en que

el més sonso.....
faría cara á un gegant,

volgué pujar més amunt, y ab forses comparables á les del héroe de son novell poema se posá á descriure lo gran cataclisme narrat per una antiga tradició, sens cap dupte

molt poética y á que no manquen, á més á més, certes apariencies históriques.

Lo cantor de costums catalanes y de mitológiques llegendes s' ens presenta ara ab un plech de versos de altre mena, ab una verdadera toya de oloroses flors que han obert llurs fulles en un jardí que 'ls Serafins habiten. ¿Qué hi ha hagut de nou? ¿per ventura ha cercat un camí divers, ó ha mudat de gust ó de conceptes literaris? ¿ha volgut demostrar que es apte pel conreu de diferents genres, y que ses mans poden cullir més d' una palma? No es res d' aixó certament, y sense que ningú la diga quiscú, podrá descubrirne la causa. No hi ha hagut cap cambi, pus moltes d' aquestes obretes no han sigut fetes suara, sino que venen de lluny: no 's tracta d' aixamplar la fama literaria, pus ab lleu esfors s' hagueren arreplegat obres més diversificades y ja tingudes com á joyes de la renaixensa catalana. Lo que s' ha proposat l' autor dels IDILIS Y CANTS MÍSTICHS ha sigut presentar una tría de poesíes que fossen fidel espill del fons de la sev' ánima, de ses aspiracions més pures y de son més fervent amor: per les quals poesíes no ha forsat sa imaginació á crear noves invencions que no surtissen per elles mateixes, no ha cercat sorprenents bellesas (encara que tot n' está sembrat), no ha volgut donar obres mestres (y algunes n' hi ha); sino que s' ha contentat d' escriure ab senzillesa lo que son cor li dictava. Ha intentat, per dirho ab una paraula, seguir humilment les petjades del inspirat poeta dels Cantars y dels angélichs autors de *La llama de amor* y de *Las Moradas*.

No 'ns toca á nosaltres parlar més, sino contemplar ab admiració, y si així 's pot dir, ab certa enveja al qui viu á tan alta esfera, y enviar una nova enhorabona al amable y bo y, encara que jove, verament respectable poeta.

Barcelona 20 de Mars de 1879.

Prólogo del ROMANCERO DEL CID. (1)

I.

La historia literaria nos señala, como objeto de incomparable nombradía, á los héroes que ocupan el primer lugar en las grandes y poco numerosas epopeyas, hijas legítimas del genio de un pueblo. Al retratar el poeta venusino, y por cierto con colores nada halagüeños, el carácter de Aquiles, no encuentra epíteto que mejor le cuadre que el de *celebrado (honoratum)*. Igual calificativo pudiera aplicarse á los dos héroes predilectos de las tradiciones heroicas de Francia y España. «El Cid, dice el docto Puymaigre (2), es tan popular allende los Pirineos, como aquende lo fué Roldán.» Y, en verdad, si el nombre del paladín francés traspasó inmediatamente los linderos de su tierra natal, y se extendió por dilatadísimas comarcas, los españoles han recordado el del héroe de Vivar con sin igual perseverancia, y ni un solo día ha dejado de ser proverbial y propuesto como dechado de guerreros y patricios.

Rodrigo ó Ruy Díaz el de Vivar, llamado también el Castellano y el Campeador y más comunmente el Cid (nombre de origen arábigo que significa Señor), hijo de Diego Laynez, descendiente del juez de Castilla Lain Calvo, nació en Burgos ó en la próxima aldea de Vivar á mediados del siglo XI. Hubo de figurar ya en los últimos tiempos del primer Fernando. Le armó caballero y le nombró su alférez Sancho II, á quien, después de la batalla de Golpejares, aconsejó el Cid que

---

(1) Publicado por la Biblioteca de *Arte y Letras*.
(2) *Petit romancero*.

atacase al victorioso y ya descuidado ejército de su hermano Alfonso VI de León. Consta que venció en singular batalla á un sarraceno y á un pamplonés. Acaso ya por entonces casó con doña Jimena, hija del conde de Oviedo.

Muerto Sancho por Bellido Dolfos en el cerco de Zamora, doce caballeros, entre los cuales se contaba Rodrigo, exigieron del nuevo rey de Castilla Alfonso VI que jurase no haber tenido parte en la muerte de su hermano. Asistió el Cid algún tiempo en la corte, pero por el recuerdo de la jura ó por otro motivo de desazón ó por hablillas de los envidiosos, fué desterrado al finalizar el año 1081 ó poco más tarde.

Fuése Rodrigo á Barcelona y luego á Zaragoza, donde entró á reinar Al-Mutamín. Sirvió á éste victoriosamente contra su hermano el rey de Denia favorecido por los soberanos de Aragón y Barcelona. Siguió el Cid unido al hijo y sucesor de Al-Mutamín, con cuyo auxilio rechazó á los Almoravides, llamados por Al-Kaadir, rey de Valencia, sitiando después esta ciudad. Tres veces se allegó á Alfonso, pero no tardaban en separarse, saliendo la tercera nuevamente desterrado.

Muerto Al-Kaadir y entronizado el traidor Ben-D'yajaf, después de varios incidentes y de haber rechazado la invasión del almoravide Abu-Becr, se apoderó el Cid de Valencia (1094). Mostróse al principio clemente, pero luego condenó al fuego á Ben-D'yajaf y otros musulmanes. Alcanzó nuevas victorias, mas derrotado por los Almoravides su pariente y amigo Alvar Fáñez y parte de su propio ejército, murió de pesadumbre (1099). Su viuda tuvo que dejar á Valencia después de haberse mantenido en ella dos años. Salieron los cristianos en procesión con el cadáver de Rodrigo, el cual como también después el de Jimena, fué sepultado en el pueblo de Cardeña. Le sobrevivieron sus dos hijas, Cristina, casada con Ramiro infante de Navarra, y María que lo fué con Berenguer Ramón III de Barcelona.

La historia no nos presenta al Cid como héroe sin

mancha: no siempre se mostró vasallo reverente, y su energía se convirtió á veces en crueldad, su prudencia en astucia; pero atesoró grandes cualidades que le valieron la admiración de amigos y enemigos musulmanes, uno de los cuales le proclamó prodigio del Señor. Sus victorias de que se aprovechó toda la cristiandad, su vida aventurera y hazañosa y sus prendas personales y domésticas le convirtieron, á no tardar, en héroe de épicas tradiciones.

Pocos años después de su muerte, sino ya en vida, según opina Baist, fué el Cid celebrado en un poema latino, y consta que á mediados del siglo XII era ya cantado con el nombre de *Mío Cid.*

Dos son los poemas ó cantares de gesta relativos á este célebre personaje histórico que se han conservado. El que versa sobre hechos más antiguos, publicado en nuestro siglo por Mr. Francisque Michel, ha sido llamado la *Crónica Rimada* ó el *Poema de las mocedades del Cid* y pudiera llamarse simplemente *El Rodrigo*, pues tal es el nombre que da constantemente al héroe. Este poema cuenta la historia fabulosa de la juventud de Rodrigo, la cual comprende la muerte dada á un supuesto conde de Gormaz, injuriador de su padre, su casamiento con Jimena, hija del mismo conde, sus primeras victorias ganadas á caudillos árabes y la imaginaria expedición á Francia, á donde, según se supone, acompañó al rey D. Fernando, para oponerse al tributo que á Castilla exigían los monarcas extranjeros.

El otro cantar, llamado comunmente el *Poema del Cid*, fué publicado en el pasado siglo por el Pbro. Don Tomás Sánchez, y pudiera distinguirse de *El Rodrigo,* apellidándole *El mío Cid*, pues así denomina al de Vivar. Menos apartado que aquél de la realidad histórica, es, á nuestro ver, más antiguo, y nos presenta un héroe, nada muelle ni apocado, pero grave y comedido, sin los impetuosos arranques atribuídos á sus mocedades. Refiere las hazañas del Cid después de su último destierro, la toma de Valencia, el casamiento, sin duda

alguna fabuloso, de sus hijas con los infantes de Carrión, la cobardía de éstos y el mal tratamiento que dan á sus esposas, las Cortes convocadas por Alfonso, la sentencia pronunciada contra los infantes, y los nuevos casamientos de las hijas del Cid con el infante de Aragón (así dice) y el de Navarra.

Fueron narrados también en cantares perdidos, el testamento y la muerte de D. Fernando, el cerco de Zamora, la muerte de D. Sancho y la jura de Alfonso.

La *Estoria de Espanna* ó *Crónica general* compuesta ó más bien dirigida por Alfonso X, que contiene un gran depósito de relatos históricos y poéticos de la vida del Cid, ha conservado otras tradiciones, que sin duda no fueron cantadas, tales como la de haber el Cid libertado á D. Sancho en Santarem, y amonestado y corregido al cobarde Martín Peláez en el cerco de Valencia, y las del converso Gil Díaz y demás que dan cima á la biografía del héroe.

Leves rastros de alguna otra tradición se perciben en la *Crónica particular del Cid*, que por el intermedio de la *de Castilla* redactada en tiempo de Alfonso XI, proviene, según observó un ilustre crítico, de la obra histórica del Rey Sabio (1).

II.

En la época de la formación de los romances, llegó el Cid á ser el héroe predilecto de estas composiciones populares que tanto valimiento alcanzaron. Fué además el único de cuyos romances se publicó una colección especial, empresa llevada á cabo por Escobar en su *Romancero é Historia del muy valeroso caballero el*

---

(1) Lo que acaba de leerse es brevísimo resumen de nuestro libro *De la poesía heroico-popular castellana*, pág. 219 á 270. Desde la última á la 300 se estudian el origen y la índole de los romances viejos del Cid.

Cid, Ruy Díaz de Vivar, impreso por primera vez en 1612 en Alcalá. Esta colección comprende 102 romances, algunos de los cuales tomó Escobar del *Cancionero* publicado en Amberes, primero sin fecha y por segunda vez en 1550, otros de los compuestos ó publicados por Sepúlveda y Timoneda, y finalmente, y en mayor número, del *Romancero general*, añadiendo algunos que, como los últimos, pertenecen al género de romances nuevos ó artísticos. La colección de Escobar ha sido impresa en España á lo menos diez y ocho veces, y no pudo eclipsarla, antes bien quedó poco menos que desconocida la publicada en 1626 en Barcelona por Francisco Metje con el título de *Tesoro escondido de todos los más famosos romances así antiguos como modernos del Cid... con romances de los siete infantes de Lara* (1).

Los romances del Cid (y en esto no fueron únicos) inspiraron composiciones dramáticas, siendo sin duda las primeras las dos tan famosas de Guillén de Castro. A éste siguió Pedro Corneille en varias escenas de su celebérrima tragedia del *Cid*, si bien al defender el carácter que había atribuído á Jimena, adujo la autoridad, no del dramático español, sino la de dos romances. La obra de Corneille fué el principal origen de la fama del Cid fuera de España. En la llamada *Bibliothèque universelle des Romans* (2.° volumen del mes de Julio de 1783) se publicó una versión bastante libre (por Couchut?) de varios romances del héroe de Vivar. Esta traducción fué puesta también libremente en lengua

(1) Véase Durán. II, 682, para el *Romancero* de Escobar y sus trece reimpresiones españolas, hasta la mutilada de González de Reguero (no Roquero), Madrid, 1818, á las cuales deben añadirse una de Barcelona, otra de Palma y dos de Madrid, posteriores. Acerca del *Tesoro* de Metje, véase el mismo Durán y Köhler *Herder's Cid*. Añadiendo á esta colección las diez y ocho impresiones españolas de Escobar, las colecciones de Julius, Keller, Durán (1.ª y 2.ª edición) y Michaelis, sin contar las muchas repeticiones de romances aislados de nuestro héroe en colecciones generales, tendremos que el presente *Romancero* (ó *Romancerillo*) del Cid es, cuando menos, el vigesimo quinto.

alemana por el famoso Herder, cuyo libro se divulgó en gran manera entre sus compatricios. Han dado éstos, sin embargo, más fieles traducciones, y publicado de nuevo los originales J. (Julius) con un prólogo castellano y una biografía del héroe por Muller, Keller que aumentó á Escobar, y Carolina Michaelis que ha reunido 205 romances.

Todos los comprendidos en la colección selecta que damos á luz se leen en el incomparable *Romancero general* de Durán, á excepción del *Yo me estando en Valencia* y del *Junto al muro de Zamora* que descubrieron Wolf y Hofmann en el segundo tomo de la *Silva de romances* de Zaragoza, publicándolo en su *Primavera* y *Flor de romances*, y del *Banderas antiguas tristes* que proviene del *Tesoro* de Metje y ha publicado Köhler en su *Herder's Cid* con variantes del *Jardín de amadores* (1). Nuestra elección no ha seguido exclusivamente un criterio estético. Hemos procurado en especial dar al lector una narración seguida, evitando, con alguna excepción casi necesaria, la repetición de un mismo hecho. Entre dos romances de igual asunto, no siempre hemos preferido el más antiguo, como hubiéramos hecho en una colección de índole científica, sino el más satisfactorio en su género. Al que nos tildase de haber omitido alguno de los viejos y admitido un gran número de los artísticos, contestaríamos además que varios de los últimos han adquirido gran celebridad y se echarían de menos en un *Romancero del Cid*, y que algo se ha de atender, en una publicación como la presente, al gusto del mayor número de lectores.

Pertenecen á la clase de los llamados primitivos y que con más ó menos rigor son acreedores á este título los: 6, *Cabalga Diego Lainez*; 7, *Día era de los Reyes*; 17, *Por el val de las Estacas*; 19, *A concilio dentro en*

---

(1) Hemos cambiado el segundo verso de este romance que decía: *Victorias un tiempo amadas* en *De victorias un tiempo amadas*, siguiendo la corrección propuesta por Damas Hinard.

Roma; 25, *Doliente se siente el rey;* 26, *Morir vos queredes, Padre;* 27, *Rey don Sancho, rey don Sancho;* 31, *Apenas era el rey muerto;* 32, *Afuera, afuera, Rodrigo;* 33, *Riberas del Duero arriba;* 34, *Junto al muro de Zamora;* 35, *Guarte, guarte rey don Sancho;* 36, *De Zamora sale D'Olfos;* 39, *Ya cabalga Diego Ordóñez;* 43, *Tristes van los zamoranos;* 45, *Por aquel postigo viejo;* 46, *En Santa Águeda de Burgos;* 76, *Helo, helo por do viene;* 83, *Por Guadalquivir arriba;* 84, *Tres cortes armara el rey;* 85, *Yo me estando en Valencia.* En estos romances, por lo común bellísimos, hállanse el corte popular y la expresión ingenua que no pudo después imitar el arte, y no tan sólo en los asuntos, pero aun en los pormenores guardan preciosas reliquias de los antiguos cantares, transformados á menudo por la fantasía popular y algunas veces por la inventiva del poeta no menos que por el influjo de las crónicas. En el 46 se nota la mención de trajes relativamente modernos.

Los romances, 8, *Reyes moros en Castilla;* 9, *De Rodrigo de Vivar;* 14, *Sobre Calahorra esta villa;* 15, *Muy grandes huestes de moros;* 28, *Llegado es el rey don Sancho;* 29, *Entrado ha el Cid en Zamora;* 30, *El Cid fué para su tierra;* 56, *Ese buen Cid Campeador;* 57, *Adofir de Mudafar;* 68, *Aquese famoso Cid, Con gran razón* etc.; 74, *En batalla temerosa;* 94, *Estando en Valencia el Cid;* 96 *Aquese famoso Cid de Vivar* etc.; 101, *Vencido queda el rey Búcar;* 102, *En Sant Pedro de Cardeña*, son de la colección de Sepúlveda; *el* 13, *Celebradas ya las bodas*, está fundado en otro del mismo origen. Estos romances, que han debido incluirse para completar la narración, no son sino transcripción versificada de la crónica: mas aunque ayunos de inspiración poética, agradan por lo que conservan de las antiguas narraciones. El 60, *Apretada está Valencia*, aunque anterior á los de Sepúlveda y más arcaico en la forma, pertenece también á la clase de los tomados directa y literalmente de la historia escrita.

Los demás romances de esta colección son de los que se llamaron nuevos y que la crítica ha denominado artísticos.

No diremos de ellos lo que dijo Marcial de sus epigramas, pero no cabe duda en que los hay medianos y algunos maleados en sumo grado por los vicios á que propende este género, es decir la afectación de antigüedad en el lenguaje y el abuso de una fecundidad razonadora y palabrera. No obstante, en general puede afirmarse que son bien hechos y de agradable lectura y se ve que los poetas no sólo atendían al lucimiento de su ingenio, sino que miraban con cierto respeto y seriedad el asunto. Algunos particularmente son verdaderas joyas del arte; tales como el 2, *Cuidando Diego Lainez*, donde con tanta viveza y maestría se expone la prueba que hace de sus hijos el sucesor de Lain Calvo; el 5, *Llorando Diego Lainez*, de tan dramático efecto; los 10, *A Jimena y á Rodrigo* y 11, *A su palacio de Burgos*, recomendables por su gracia y por la viveza (ya que no por la exactitud arqueológica) de sus descripciones; el 12, *Domingo por la mañana* que parece hecho para competir con el 11; el 20, *En los solares de Burgos* y 21, *Pidiendo á las diez del día*, notables, según observación de Federico Schlégel, por su delicada ironía; el 22, *Salió á misa de parida*, modelo acaso del 12 y que emula si no vence á los 10 y 11; los 23, *Acababa el rey Fernando*, y 24, *Atento escucha las voces*, tan preciosos en su género que no hemos podido desecharlos, á pesar de ofrecer el mismo argumento que dos bellísimos primitivos; el 41, *El hijo de Arias Gonzalo*, modelo de sentimientos caballerescos y de elegante sencillez; el 49, *Fablando estaba en el claustro* que forma un cuadro completo en que parece adivinarse la decoración románica; el 67, *Victorioso vuelve el Cid* que tan bizarra apostura y tan discretas razones atribuye al héroe; el 70, *Acabado de yantar* que con bien escogidos toques cómicos pinta la cobardía de los infantes; el tan sentido 78, *Al cielo piden justicia*; el 82, *Recibiendo el*

alborada que participa de la gala de los moriscos, etc.— Dígase lo que se quiera, pero algo han de tener estas composiciones, cuando muchos de sus versos quedan perennemente grabados en la memoria de quien los leyó y saboreó en edad temprana (1).

De las diversas épocas á que pertenecen los romances (aunque menos apartadas entre sí de lo que muchos han opinado) se deriva para las obras componentes del *Romancero del Cid*, una divergencia de estilos en gran manera opuestos á la idea de los que lo propusieron como prueba y ejemplo de epopeyas formadas por una serie de breves cantares. Esta misma divergencia desagradará sin duda á quien busque, con ánimo severo, una construcción regular y homogénea; mas puede contribuir al deleite del que prefiera una perspectiva curiosa y variada.

Motivo más formal de aprecio se halla en el valor relativamente moral é histórico del mismo *Romancero*.

---

(1) No pretendemos que los nombrados son los únicos romances artísticos de mérito entre los del Cid. Aun en los que lo tienen en grado inferior, suele haber rasgos notables; por ejemplo, el 64: *Partíos ende los moros*, ofrece el siguiente, hablando de las arcas entregadas á los judíos Raquel y Vidas:

> Que aunque cuidan que es arena
> lo que en los cofres está,
> quedó soterrado en ellos
> *el oro de mi verdad*;

rasgo que, si mal no recordamos, atribuyó Dozy á un depurado idealismo moderno y al ingenio del poeta frances Delavigne, que lo adoptó en su drama titulado *Les filles du Cid*.—No hemos nombrado entre los mejores romances el 75: *Tirad, fidalgos, tirad*, á pesar de ser obra de Lope de Vega y de no carecer de ingenio, ni incluído siquiera en la colección el celebrado *Al arma, al arma sonaban*, que lleva el núm. 745 en el *Romancero* de Durán cuyo estribillo

> Rey de mi alma y d'esta tierra conde,
> ¡Por qué me dejas! ¡Dónde vas! Adónde!

pareció al ya citado Dozy digno de un mal *libretto* de ópera; así como se nos antoja que lo tuvo presente Cervantes al poner en boca de Altisidora:

> Cruel Viriato, fugitivo Eneas,
> Barrabás te acompañe, allá te avengas.

Se extrañará la primera calificación, que damos únicamente como relativa, si se atiende al primer hecho ruidoso que se atribuye al Cid (fundado en preocupaciones que la recta razón desaprueba) y á los ímpetus de su bravío carácter, con respecto al monarca y aun al sumo Pontífice (1): todo lo cual proviene de las fabulosas narraciones transmitidas por el poema de *El Rodrigo;* mas fuera de esto y si se atiende al efecto general, se ve retratado el Cid como varón de notabilísimo carácter, defensor de la fe, de la patria y de la familia, amador del derecho, bueno para los suyos y rendido en el fondo á un monarca que no siempre le trataba con justicia. Por otra parte, levísimas supresiones han bastado para que resultase una expresión constantemente limpia y decorosa (2).

Por lo que hace á la parte histórica ¿quién negará que se han entrometido muchas ficciones en la vida poética de nuestro héroe? Es fabulosa la reyerta de Diego y su hijo con un Gormaz (ó Lozano ó mejor lozano) que nunca ha existido, y toda la expedición de Fernando y de Rodrigo á lejanas tierras; eslo también, aunque con más visos de verosimilitud, el casamiento de los infantes de Carrión, y distan mucho de ser auténticas la mayor parte de anécdotas que de los posteriores años se refieren. Mas casi todos los personajes, un gran número de hazañas, el hecho importantísimo de la toma de Valencia, la resistencia á los Almoravides, las desavenencias y reconciliaciones con Alfonso y un cierto ambiente general que en los romances se respira, son verdaderamente históricos.

---

(1) El satírico Francisco Sántos en su libro: *La verdad en un potro y Cid resucitado*, encaminado á censurar las patrañas que del Cid se referian, enojóse especialmente de los supuestos desacatos al Padre Santo. No son éstos históricos ni pudieron serlo, pues no hubo tal expedición á Francia ni á Roma; ni el Cid, por lo que sabemas, salió en su vida de España.

(2) La de seis versos que pertenecen, no al Cid sino á los infantes de Lara, en el romance 7, de cuatro ingenuos con exceso en el 25 y de dos harto groseros en el 85.

Por tales dotes, menos comunes de lo que se creyera en narraciones de esta clase, por el sinnúmero de bellezas poéticas que sólo muy someramente hemos indicado, por el interés é incomparable variedad de las situaciones queda justificada la predilección de propios y extraños por el *Romancero del Cid*, que el célebre estético Hégel (en demasía célebre como filósofo) puso por encima de los demás ciclos poéticos populares y equiparó á un collar de perlas.

PRÓLOGO

INÉDITO

para un ROMANCERO GENERAL (*).

I.

Al leer los mejores romances castellanos, que parecen sólo criados para embelesar el alma y el oído, no se diría que este género poético ha ocasionado doctas y graves lucubraciones, bastantes á llenar muchos centenares de páginas. Ello es cierto, sin embargo, como quiera que revolviendo las obras contenidas en nuestro romancero se ha creído descubrir la clave de un impor-

(*) Creemos necesario dar á conocer el plan de esta colección que no llegó á publicarse:

ROMANCERO GENERAL SELECTO (**)

Romances del rey D. Rodrigo.

1 La cueva de Toledo. (583)
2 Derrota de Rodrigo. (599)
3 Penitencia de Rodrigo. (606)

Romances de Bernardo del Carpio.

4 Bernardo responde á sus detractores. (639)
5 Bernardo en la corte. (654)

Romances del conde Fernán González.

6 El Conde libertado por su esposa. (699)
7 Querella entre el Conde y el Rey. (703)
8 El mismo asunto. (704)

Romances de los siete Infantes de Lara.

9 Las bodas de doña Lambra. (666)
10 Traición de Ruy Velázquez. (676)
11 Las ocho cabezas. (Es el *Pártese el moro Alicante* que dí manuscrito.)
12 Mudarra. (691)

Romances históricos varios.

13 El pecho de los cinco maravedises. (931)
14 Querellas de Alfonso X. (949)
15 Fernando IV emplazado. (960)
16 El rey Don Pedro mata a Don Fadrique. (966)
17 Visión del Rey D. Pedro. (970)
18 Muerte de Doña Blanca. (972)
19 Don García de Padilla. (975)
20 Muerte de Don Pedro. (978)
21 El mismo asunto. (979)
22 Pero González de Mendoza. (981)
23 Muerte de Don Alvaro de Luna. (1005)

Romances fronterizos.

24 Reduan y el Rey Chico. (1046)
25 Antequera ganada. (1043)
26 Abenámar. (1037)
27 Muerte de Sotomayor. (1073)
28 Muerte del conde de Niebla (1055)
29 Batalla de Alporchones. (1041)
30 El obispo Don Gonzalo. (1047)
31 El rey moro y Fajardo. (1056)
32 Alhama. (1064)
33 Santa Fe. (1121)
34 Río Verde. (1085)
35 Toma de Galera. (1180)

(**) **Los números entre paréntesis corresponden á los de la colección de Durán.**

tante á la vez que difícil problema de historia literaria, conviene á saber, si aquellas grandes y pasmosas obras á que se da el nombre de epopeyas tuvieron por simiente breves y semi-líricos cantares. Los que esto creían buscaron un argumento decisivo en la supuesta anterioridad de los romances á los largos relatos que llamaron nuestros antepasados cantares de gesta.

Hay en ciertos puntos de historia literaria opiniones que logran gran valimiento y que no por esto concuerdan con la realidad de los hechos. Si se pregunta por ejemplo quiénes fueron en la Edad media los poetas populares, depositarios y cantores de las tradiciones heroicas, muchos contestarán de seguro: los trovadores. Así lo dirá acaso alguna novela ó algún *libretto* de ópera; pero las memorias fidedignas nos enseñan que el nombre primitivo y más propio de aquellos poetas fué el de juglares y que éstos no se han de confundir con los trovadores líricos y cortesanos, ornato de los salones

---

Romances del ciclo carolingio.

36 El marqués de Mantua. (355)
37 Gayferos y Galván, I. (374)
38 Gayferos y Galván, II. (375)
39 Gayferos y Melisendra. (377)
40 Montesinos, I. (382).
41 Montesinos, II. (383)
42 Marsín. (394)
43 Doña Alda. (400)
44 Don Beltrán. (395)
45 Durandarte. (387)
46 Guarinos. (402)
47 El Palmero. (291)
48 El conde de Narbona. (289)

Romances caballerescos y novelescos sueltos.

49 El conde Alarcos. (365)
50 Lanzarote. (351)
51 Bobalías. (2)
52 Moraima. (3)
53 Alfonso Ramos. (4)
54 Moriana, I. (7)
55 Moriana, II. (9)
56 El conde Arnaldos. (286)
57 El infante vengador. (294)
58 La infanta encantada. (295)
59 Rico Franco. (296)
60 La adúltera castigada. (298)
61 El baño en el Jordán. (302)
62 La buena hija. (317)
63 La esposa fiel. (318)
64 El conde Sol. (327)
65 Marquillos. (330)
66 Don García. (1233)
67 Fonte-frida. (1446)
68 La avecilla. (1453)
69 El marinero. (1577)

Romances moriscos y varios

70 Azarque el granadino, I. (22)
71 Azarque el granadino, II. (23)
72 Gazul, I. (37)
73 Gazul, II. (43)
74 Zaide. I. (51)
75 Zaide, II. (56)
76 Zaide, III. (63)
77 Tarfe. (74)
78 Fátima. (107)
79 El alcaide de Molina. (141)
80 Aliatar. (172)
81 Azarque de Ocaña. (194)
82 El español de Orán, I. (234)
83 El español de Orán, II. (236)
84 El puerto de Denia. (259)
85 La dama valenciana. (272)
86 El capitán Arnaldo. (262)
87 El forzado de Dragut. (26[illegible])
88 Un casamiento de aldea. (1499)
89 Daliso. (1575)
90 La esperanza engañosa. (Se entregó manuscrito.)
91 Romance religioso. (Se entregó manuscrito.)

aristocráticos en tiempos en que la nobleza aspiraba á mayor refinamiento y cultura.

Fundados en la autoridad de doctos escritores, á la pregunta de cuáles son las primeras composiciones que se encuentran en la literatura castellana, contestarán muchos sin titubear: los romances. Y no es verdad que se encuentren en el primer período de nuestras letras, aunque puede muy bien cuestionarse si los hubo y se han perdido (1).

Los romances más antiguos, aquellos que ya Cervantes llamaba viejos, son, á lo menos en su actual forma, de fecha más reciente. Poquísimos acaso ascienden al siglo XIV, pero los más corresponden á la siguiente centuria y algunos nacieron todavía ya transcurrido el año 1500. Muchos versan sobre los asuntos ya tratados en los antiguos cantares (Bernaldo, Fernán González, Infantes y Cid) sin contar los que hablan de la más antigua historia del rey Rodrigo, y otros que versan sobre hechos posteriores. Hay no pocos enlazados con las tradiciones carolingias, y otros, que se llaman caballerescos y novelescos sueltos, cuentan aventuras aisladas. Fueron todos ellos, ó bien transmitidos por la voz popular, ó bien composición de juglares que cantaban por oficio.

El fervor de los estudios clásicos que atropelló por todo á fines del siglo XV y comienzos del XVI, nada pudo contra los recuerdos patrióticos que con tanto amor abrigaban entonces los pechos españoles. Conserváronse los romances, fiel trasunto de tales recuerdos, y llegó un tiempo en que ya no se pudo decir, como había dicho el Marqués de Santillana, que sólo la gente de servil y baja condición con ellos se alegraba. La inspiración nacional llegó á su más alto punto durante las postreras lides con los moros granadinos, y aun á mediados del siglo XVI vemos á poetas semi-artísticos y eruditos afanarse por acrecentar el caudal de los relatos poéticos. A fines del mismo siglo se explayó también el espíritu nacional en los romances artísticos, obra de los

afamados poetas, que á más de reproducir en esta forma los antiguos asuntos, la aplicaron á nuevas invenciones.

Pueden los españoles vanagloriarse de haber sido los primeros que coleccionaron solícitamente sus cantos nacionales y aplicaron á la imitación de los mismos los recursos del arte. Y no les ha faltado el premio debido á su diligencia. El romance español ha sido considerado por largo espacio como tipo poco menos que único de la poesía popular, y aun cuando se haya reconocido más tarde que otros pueblos guardan también tesoros de ella, no ha menguado un punto el singular aprecio que á la nuestra se ha dispensado. Los griegos modernos han sacado á plaza los cantos encomiadores de sus patriotas forajidos, y sus lamentaciones fúnebres que recuerdan las de Homero y Esquilo. Los servios han celebrado también á sus heiducos y conservado los bellísimos relatos de la derrota de su último Czar, al paso que los rusos han mostrado una larga serie de cantos, desde los concernientes á sus héroes semi-fabulosos hasta los que convierten á un moderno monarca, despótico reformador, en personaje legendario. Los escandinavos y germanos han recogido sus baladas henchidas, ya de fantasía, ya de acendrado afecto. Los ingleses han repetido las suyas donde al lado de la mansión de las hadas y sobre un agreste paisaje resaltan las reyertas de sus caudillos fronterizos. Los pueblos célticos han abierto las puertas de su poesía heroica y doméstica, tras de la cual se percibe en lontananza la era de los bardos y la del rey Arturo y sus compañeros de la Tabla Redonda. También en las naciones neo-latinas ha parecido una poesía popular que en la lengua y en la forma métrica se aproxima mayormente á la castellana. La cual sigue, no obstante, siendo el estudio predilecto de los amadores de esta suerte de poesía, la piedra de toque que suele emplearse para quilatar las de otros pueblos. En diversas lenguas y en ocasiones por eminentes poetas han sido traducidos los romances, y la nación más estudiosa

de nuestra época, no se ha cansado de examinarlos y de reproducirlos en notabilísimas colecciones (2).

No hay que extrañarlo, pues sin considerar nuestra poesía popular como único ejemplo de su especie, es patente que la realzan singulares dotes. Abundan en ella los cantos históricos (especie á que se da justamente particular estima), cuyos héroes no son obscuros contendientes, sino vástagos de ilustres familias ó famosos caudillos que sin que sean siempre indefectibles tipos de perfección moral, ofrecen nobilísimas cualidades. La ejecución vigorosa y animada de estas composiciones recibe nuevo lustre de la lengua en ellas empleada, una de las más bellas que han hablado los hombres.

Han contribuído también á la nombradía de estos poemitas propicias circunstancias exteriores. Nuestra literatura fué en el siglo xvi la más conocida y estimada, y muchas obras suyas, y entre ellas el primer romancero, se imprimieron fuera de España. Algunos romances originaron composiciones dramáticas celebradas en todo el orbe culto; y la misma obra que, al parecer, debía acabar con los recuerdos caballerescos, ha sido parte á que cundiese el recuerdo de otros romances que entre burlas y veras le plugo recordar, en su inmortal parodia, al Príncipe de nuestros ingenios.

II.

La colección que publicamos comprende, con la añadidura de cuatro romances (3), lo que nos ha parecido más selecto del justamente celebrado y en cuanto es posible, completo *Romancero general*, de D. Agustín Durán, que forma parte de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra. En la ordenación de las composiciones nos ha guiado generalmente la *Primavera y flor de romances*, de Wolf y Hoffman.

La elección no nos ha ofrecido las más veces graves dificultades. Hemos suprimido incontinenti, no sin dolernos el sacrificio de alguna, las obras libres ó indé-

corosas, impropias de un libro destinado á toda clase de lectores, sin que por esto se haya de entender que demos como ejemplares y edificantes muchos de los romances adoptados.

Hemos mirado con preferencia, conforme es debido, los llamados viejos ó primitivos que son los propios populares ó que mayormente se aproximan á serlo. Convienen ahora los más en que, á pesar de algún defecto externo, contiene esta clase de romances las más genuinas bellezas, y ha pasado aquel tiempo en que el insigne colector del *Romancero general* poco ha nombrado, para ir al hilo de la corriente, hubo de comenzar su colección por los artísticos moriscos.

Hemos desechado, sin excepción, todos los eruditos de Sepúlveda ó de otros versificadores de su laya. No se trata aquí, como en el *Romancero del Cid*, de dar una narración completa y seguida, alguno de cuyos cuadros, para hablar el lenguaje de la milicia, se hayan llenado con trozos de historia puestos en verso. Los ciclos que aquí figuran son en sí mismos rapsódicos y han de serlo más todavía en una colección selecta. Hemos desechado también varios romances juglarescos, algunos por su extraordinaria extensión y otros por lánguidos y prosaicos.

No hemos desdeñado en absoluto el género artístico. Cayendo en un extremo opuesto al que antes prevalecía, tienen ahora en poco críticos doctos y autorizados á los romances de este género, los cuales llegan á motejar de artefactos, sin acordarse de que á esta cuenta artefactos debieron también llamarse las bellas baladas de Walter Scott y de Uhland, compuestas, en verdad, con gusto más seguro que nuestros romances de fines del siglo XVI, pero á mayor distancia de los sentimientos que dieron inspiración á los antiguos modelos. Como los buenos romances artísticos abundan menos en los demás ciclos que en el del Cid, han bastado pocos, á excepción de los moriscos y de cautivos que pertenecen todos á esta clase.

Como quiera que sea, si bien siempre hemos procu-

rado escoger los mejores entre los buenos, habrá de seguro quien eche de menos algunos de los omitidos, como lo habría también si los últimos ocupasen el lugar que llenan los que han merecido la preferencia. Veamos, por fin, cuáles son éstos.

Los tres primeros, que hablan del rey Rodrigo, fundados en una crónica novelesca, flaquean, como suelen los juglarescos, en algunos puntos de la narración, pero contienen, entre otros toques felices, el primero la descripción de la misteriosa Cueva de Hércules, el segundo las sentidas lamentaciones del vencido monarca, y el tercero la interesante pintura de su penitencia.

El 4 (de que existen dos versiones) único que juzgamos primitivo entre los de Bernaldo ó Bernardo del Carpio, nos da como concentrada la substancia de este fabuloso ciclo. Muy diverso es el 5, linda composición no nada antigua, á pesar de haber sido publicada por Timoneda y servido de tema á una comedia de Lope.

El 6, de Fernán González, es un bello romance artístico, bastante sencillo y fiel á las antiguas tradiciones. Los dos siguientes, que forman en rigor uno solo, reproducen la historia semi-legendaria del mismo héroe, con rasgos característicos y variados. Mas no se ha de creer que en ellos sea todo antiguo, pues en las razones del conde al rey se descubre un elegante é ingenioso parafraseo que huele á moderno desde una legua.

De los cuatro romances insertos de la leyenda (que tal es y no muy afianzada en la historia) de los siete infantes de Lara, son primitivos los 9, 12 y 13. El primero conserva el carácter de tal á pesar de ser hábil refundición de otro anterior, más copioso, pero menos igual y consecuente: ambos representan con suma viveza una grande adunanza de gente, un grosero insulto, un crudo desquite y una fatal amenaza. El segundo es un grandioso cuadro épico que deja muy por debajo á varios artísticos descriptivos de la misma situación (4). El último debe mirarse como dechado, lleno de movimiento y vida, y realzado por un especial tono irónico,

de la poesía de aquellos tiempos bárbaros en que se confundía la justicia con la venganza. El 10, que si bien publicado por Sepúlveda, es de otra mano, no antiguo pero anterior á los de la época artística, tiene buena hechura y da clara razón de una parte de la leyenda.

Entre los antiguos ciclos y el que en cierta manera puede llamarse nuevo ciclo de los fronterizos median algunos bellos romances de asuntos históricos particulares. El 13 no es gran cosa por el estilo, pero le dan estima el argumento y la sentencia final. El 14, que es muy lindo, reproduce las querellas que el Rey sabio expresó en una carta. El 15 añade al interés del asunto un cierto sabor propio y original. No hay que notar el vigor de los viejos 16, 18 y 19 y la diestra ejecución de los modernos 17, 20 y 21 de los del rey D. Pedro, menos favorables á este personaje histórico de lo que muchos suponen. Damos los 22 y 23 también artísticos y buenos, el segundo como muestra de los varios que inspiró la suerte de D. Álvaro de Luna y el primero como animada relación de un hecho noble y muy famoso.

De los fronterizos ¿qué se dirá digno de su mérito y atractivo? Carácter histórico no reñido con cierto grado de invención y fantasía, espíritu caballeresco sin barbarie ni rudeza, sentimiento nacional mezclado con poéticos recuerdos del pueblo árabe, esto y más atesoran dichos romances que unen, por decirlo así, las ventajas de lo antiguo y de lo moderno (5).

Grande importancia dieron los juglares y el pueblo de Castilla al ciclo carolingic, francés de origen, pero naturalmente enlazado con nuestra historia. Damos de él una muestra bastante crecida, más que por el número, por la extensión de algunas composiciones. No podía olvidarse el 36 del Marqués de Mantua, muy característico del género y cuyo argumento tierno é interesante, no deja de parecer tal, aun cuando se recuerde una burlesca escena del Quijote. Índole más áspera y primitiva ofrecen los dos primeros de Gaiferos, 37 y 38, de selvática belleza (6). Menos vigoroso el que sigue.

sería de notar aunque no lo hubiese inmortalizado la famosa escena del titirero. Recuerdos cervánticos se enlazan también con los bellos romances 40 y 41 de Montesinos y 45 de Durandarte, héroe el primero celebrado no tan sólo en estos cantos, sino también en tradiciones locales de nuestra patria. Bellos y atractivos son los 43 (Marsín), 44 (Doña Alda), 46 (Guarinos), 48 (El conde de Narbona), en parte acordes con las tradiciones francesas, en parte más originales, y donde se notan con gusto nobles y delicados sentimientos, y el espíritu de la caballería, mirado por su mejor aspecto. Bello también, aunque más bravío, es el 47 (El palmero) (7).

Dentro de la poesía popular castellana forman los romances caballerescos y novelescos sueltos una serie especial menos privativa suya, es decir, que ofrece más analogía con la de otros pueblos. La mayor parte son comparables á bosquejos, y aun á bosquejos destrozados, pero en cuyo dibujo se admira una mano vigorosa y segura. Algunos, como se ve especialmente en los 50 (Lanzarote), 57 (El Infante vengador), 58 (La infantina), 61 (El río Jordán), arraigan en apartados terrenos tradicionales, mientras otros pintan costumbres más recientes y caseras. Violentos y trágicos los más, los hay que se distinguen por un purísimo sentido moral, como el 62 (La buena hija) ó un apacible afecto como el 63 (La vuelta del esposo). Puede observarse además que los tres últimos que incluímos (67, 6 y 9) más que poemas narrativos son fantasías líricas.

Permítasenos suspender este acelerado examen para fijar un momento la atención en dos romances de esta serie. El primero es el 56 (Conde Arnaldos). El poeta italiano Berchet que tradujo con sumo acierto no pocos de esos romances, escogió á éste para el primer lugar de su colección, advirtiendo discretamente que el lector á quien no gustase, no había de pasar adelante, pues estaba mal dispuesto para saborear las bellezas de semejante género de poesía. En efecto tiene este romance una magia

que sentirá todo fino conocedor, ya le considere simple expresión del poder del canto, como algunos bastante parecidos que se hallan en otras lenguas, ya se le atribuya el sentido místico que más de un crítico ha sospechado. El 49 (Conde Alarcos), único juglaresco que aquí figura entre los de su serie, ha adquirido una celebridad que no podía esperar el pobre juglar de principios del siglo XVI que lo compuso. En tiempos antiguos y modernos se ha puesto en escena su argumento, más propio en verdad de la brevedad de un romance que del desenvolvimiento de un drama. La mayor parte de los historiadores de nuestra literatura se han creído obligados á analizarlo y á señalar sus bellezas, sin parar mientes en alguna construcción infantil ó expresión desmañada. Finalmente se ha vindicado la superioridad del romance castellano respectivamente á una versión portuguesa, de más elegante corte, menos juglaresco y más popular, publicada y acaso retocada por el ilustre pero no escrupuloso editor Almeida Garrett. A pesar del atractivo de esta versión, un gran conocedor de la materia ha notado que faltan en ella bellos rasgos de la castellana, especialmente aquel de

Yo criaré vuestros hijos
Mejor que la que vernia;

sublimes á fuerza, ya no diremos de sencillez, sino de llaneza (8).

Nada más opuesto á los romances viejos que los de la última serie de esta colección, moriscos los doce primeros, de las guerras de Africa y de cautivos los seis siguientes, pastoril (de Lope de Vega) el inmediato, lírico-venatorio el penúltimo y el último simplemente lírico.

Ya no se busca ahora en los moriscos la fiel representación de las costumbres de los últimos dominadores de Granada, y sin negar que los muslimes españoles tomaron de los caballeros de la España cristiana algunos usos (por de contado los caballerescos y no los cristianos)

se ha reconocido que los supuestos moros pintados en aquellos romances no son más que cortesanos españoles disfrazados. Más realidad debe de haber en los de asuntos posteriores compuestos á raíz de los acontecimientos ó de las costumbres que representan.

En cuanto al valor poético de los romances moriscos, andan muy discordes los pareceres. Un historiador anglo-americano, extremando la opinión común entre nosotros, ha dicho que constituyen la poesía más bella que existe, al paso que otros críticos extranjeros no ven en ellos más que amaneramiento y culteranismo. La verdad es que tienen mucho que alabar y mucho que reprender: bellezas sorprendentes al lado de ridículas caídas: juicio también aplicable á los de Góngora (82 á 87 y 89) donde resalta todavía más el contraste de lo bueno y de lo malo. Todos ellos muestran la riqueza y flexibilidad de la lengua castellana, como puede especialmente observarse comparando los 78 y 79, de tan diverso tono (9).

El romance lírico que termina la colección es, según creemos, inédito y debe llamar la atención como tal y por su nada vulgar pensamiento (10).

Por vía de apéndice, damos un romance religioso-popular que, como otros de su clase, no han publicado los Romanceros generales, bellísima muestra de su género y que puede llevar el ánimo de los lectores á una región más elevada y serena que la de las contiendas guerreras y amatorias que suelen cantar los otros romances (11).

NOTAS.

(1) En el libro *De la Poesía heroico-popular castellana* tratamos extensamente esta materia y las demás concernientes á romances, cantares de gesta y sus fundamentos históricos: en este breve escrito prescindimos, cuanto es posible, de la parte científica, para atender únicamente á la literaria.

(2) Walter Scott tradujo el que lleva en esta colección el n.º 20 (artístico por cierto), Lord Byron el 32, Chateaubriand imitó el 26 y Víctor Hugo parte del 2 y el 12. En cuanto á estudios de los romances por los alemanes bastará citar, sin contar á Herder, los de Huber y Wolf, las colecciones generales de Grimm, Depping y Wof-Hofmann, y los romanceros del Cid de Keller y Carolina Michaelis.

(3) Son los 11, 90 y 91.

(4) Hállase en la citada colección de Wolf-Hofmann y originariamente en la *Silva de romances* de Zaragoza, tomo II. La supresión de los seis últimos versos de esta composición y de cuatro del 47 son las únicas que nos han parecido oportunas en los romances insertos.

(5) Como hemos indicado, Chateaubriand imitó el romance fronterizo de Abenamar, poniendo su imitación ó traducción libre en boca del último Abencerraje en la novela de este nombre. Al verterla al castellano el Sr. Castro y Orozco (después Marqués de Gerona), *retradujo* el romance y lo reimprimió mucho más tarde en sus *Obras completas*, dejando de indicar, sin duda por modestia, que no era el original. Con la severa belleza de éste (n.º 26) podrán nuestros lectores comparar la lindísima versión moderna que copiamos:

Don Juan, rey de España,
Cabalgando un día
Desde una montaña
A Granada vía.
Díjole prendado:
«Hermosa ciudad,
Mírame afanado
Tras de tu beldad.
De mi amor en muestra,
Fe de caballero,
Te ofrezco mi diestra
Y la tuya espero.
Junta tus blasones
A los de Castilla,
Y te traeré en dones
Córdoba y Sevilla.
Mucha ofrenda de oro,
Joyas muy preciadas,
Si dejas el moro,
Te tengo guardadas.»

Respondió Granada:
«Vuélvete á Toledo,
Que yo estoy casada
Y amarte no puedo.
Tu ambición modera,
Vete más despacio:
Mira esta bandera
Que ondea en palacio.
Guarda tu presente,
Y en vez de dinero,
Si te crees valiente,
Prueba con acero.
Mil torres me guardan;
Cien mil campeones
Dispuestos aguardan
A tus infanzones.»
Así tú decías;
Así tú mentías...
¡Granada es perjura!
¡Fiera desventura!

Un infiel maldito
Del Abencerraje
Tiene el heredaje;
¡Así estaba escrito!
Raza de valientes
¿Quién te exterminó?
Ciudad de las fuentes
¿Quién te cautivó?
Alhambra querida,
Mansión del placer;
¿Para qué es la vida
Si no te he de ver?

(6) El comienzo del 37 nos trae á la memoria (y creemos que en algún otro lector se ha verificado esta asociación) el diálogo entre Lady Macduff y su hijo en el *Macbeth* (V. Obras de Shakespeare, traducidas por D. Marcelino Menéndez Pelayo, pág. 171). Sin embargo hemos de confesar que la analogía, á lo menos la exterior, es remota.

(7) De dos romances carolingios que hemos creído oportuno suprimir daremos aquí, del primero casi todos los versos y del segundo el principio y el fin.

ROSAFLORIDA.

En Castilla hay un castillo
Que se llama Rocafrida,
Al castillo llaman Roca
Y á la fuente llaman frida.
El pie tenía de oro
Y almenas de plata fina.
Entre almena y almena
Está una piedra zafira;
Tanto relumbra de noche
Como el sol á mediodía.
Dentro estaba una doncella
Que llaman Rosaflorida:
Siete condes la demandan,
Tres duques de Lombardía:
A todos los desdeñaba,
Tanta es su lozanía.
Enamoróse de Montesinos
De oídas, que no de vista.
Una noche estando así,
Gritos da Rosaflorida:
Oyérala un caballero
Que en su cámara dormía.
—¡Qué es aquesto, mi señora?
¡Qué es esto, Rosaflorida?
O tenedes mal de amores
O estáis loca sandía.
—Ni yo tengo mal de amores,
Ni estoy loca sandía,
Mas llevásesme estas cartas
A Francia la bien guarnida;
Diéseslas á Montesinos
La cosa que más quería:
Dile que me venga á ver
Para la Pascua florida...
Darle he siete castillos
Los mejores de Castilla.

EL CONDE CLAROS.

Media noche era por hilo,
Los gallos querían cantar,
Conde Claros por amores
No podía reposar:
Dando muy grandes sospiros
Que el amor le hacía dar,
Porque amor de Claraniña
No le deja sosegar.
Cuando vino la mañana
Que quería alborear,
Salto diera de la cama
Que parece un gavilán
Voces da por el palacio
Y empezara de llamar:
—Levantaos, mi camarero,
Dadme vestir y calzar—
Presto estaba el camarero
Para habérselo de dar;
Diérale calzas de grana,
Borceguís de cordobán:
Diérale jubón de seda,
Aforrado en zarzahán,
Diérale un manto rico
Que no se puede apreciar;
Trescientas piedras preciosas
Al rededor del collar,

Tráele un rico caballo
Que en la corte no hay su par,
Que la silla con el freno
Bien valía una ciudad.
Con trescientos cascabeles
Al rededor del petral;
Los ciento eran de oro
Y los ciento de metal,
Y los ciento son de plata
Por los sones concordar.
Ibase para el palacio,
Para el palacio real,
Y á la infanta Claraniña
Allí la fuera á hablar;
Trescientas damas con ella
Que la van á acompañar.
Tan linda va Claraniña
Que á todos hace penar.
Conde Claros que ha oído
Luego va á descabalgar;
De rodillas en el suelo
Le comenzó de hablar:
—Mantenga Dios á tu alteza —
—Conde Claros, bien vengáis.—
Las palabras que prosigue
Eran para enamorar.

. . . .

Ya se parte el pajecico,
Ya se parte, ya se va,
Llorando de los sus ojos
Que quería reventar.
Topara con la princesa,
Bien oiréis lo que dirá:
— Agora es tiempo, señora,
Que hayáis de remediar,
Que á vuestro querido el Conde
Lo llevan á degollar.—
La Infanta que esto oyera
En tierra muerta se cae;
Damas, dueñas y doncellas
No la pueden retornar,
Hasta que llegó su aya,
La que la fué á criar.
— ¿Qué es aquesto, la Infanta,
Aquesto, qué puede estar?
— ¡ Ay de mí triste, mezquina,
Que no sé qué puede estar!
¡ Que si al Conde me matan
Yo habré de desesperar!—
— Saliésedes vos, mi hija,
Saliésedes á quitar.—
Ya se parte la Infanta,
Ya se parte, ya se va:
Fuése para el mercado
Donde lo han de sacar;
Vido estar el cadahalso
Donde lo han de degollar,
Damas, dueñas y doncellas
Que lo salen á mirar.
Vió venir la gente de armas
Que lo traen á matar,
Dos pregoneros delante
Por su yerro publicar;
Con el poder de la gente
Ella no podía pasar.
— Apartaos, gente de armas,
Todos me hacer lugar,
Sino!... por orden del Rey,
A todos mande matar.—
La gente que la conoce,
Luego le hace lugar,
Hasta que llegó al Conde
Y le empezara de hablar.
— Esforzá, esforzá, el buen Conde,
Y no queráis desmayar,
Que aunque yo pierda la vida
La vuestra se ha de salvar.—
El alguacil que esto oyera
Comenzó de caminar;
Vase para los palacios
Adonde el buen Rey está.
— Cabalgue la vuestra Alteza,
Apriesa, no dé vagar,
Que salida es la Infanta
Para el Conde nos quitar:
Los unos manda que maten,
Y los otros ahorcar:
Si vuestra Alteza no acorre,
Yo no puedo remediar —
El buen Rey que esto oyera
Comenzó de caminar,
Y fuése para el mercado
Adonde al Conde fué á hallar.
— ¿ Qué es aquesto, la Infanta,
Aquesto qué puede estar?
¿ La sentencia que yo he dado
Vos la queréis revocar?
Yo juro por mi corona,
Por mi corona real,
Que si heredero tuviese
Que me hubiese de heredar,
Que á vos y al conde Claros
Vivos os haría quemar.
—Que vos me matéis, mi padre,

Muy bien me podéis matar,
Mas suplico á vuestra Alteza
Que se quiera él acordar
De los servicios pasados
De Reynaldos de Montalván
Que murió en las batallas
Por tu corona ensalzar:
Por los servicios del padre
Lo debéis galardonar,
Por malquerer de traidores
Vos no le debéis matar,
Que su muerte será causa
Que me hayáis de disfamar.
Mas suplico á vuestra Alteza
Que se quiera consejar,
Que los reyes con furor
No deben sentenciar,
Porque el Conde es de linaje
Del reino más principal.
Porque él era de los doce
Que á tu mesa comen pan.
Sus amigos y parientes
Todos te querrían mal,
Revolveros han en guerra,
Los reinos se perderán.—
El buen Rey cuando esto oyera
Comenzara á demandar.
— Consejo os pido los míos,
Que me queráis consejar.—
Luego todos se apartaron
Por su consejo tomar:
El consejo que le dieron
Que lo haya de perdonar
Por quitar males y bregas
Y la princesa afamar.
Todos firman el perdón,
El buen Rey lo fué á firmar;
También le aconsejaron,
Fuéronle consejo á dar,
Pues la Infanta quería al Conde,
Con él la haya de casar.
Ya desfierran al buen Conde,
Ya le mandan desferrar:
Descabalga de la mula
El Arzobispo á desposar.
Él tomólos de las manos,
Así los hubo de juntar,
Los enojos y pesares
Contentos se han de tornar.

(8) Nos referimos al Conde Th. de Puymaigre, el cual en su excelente obra *Les vieux auteurs castillans* trata con predilección de estos romances sueltos que caracteriza con mano maestra é ilustra con eruditísimos cotejos. —El mismo en su *Petit Romancero,* obra de mucho más fondo que apariencia, substituye *miedo* al *medio* del verso 27 de nuestro n.° 14: corrección que nos parece muy fundada.

(9) Para dar á conocer el mérito de Góngora no es necesario acudir al tan decantado romance de *Angélica y Medoro* que hemos suprimido, por motivos en verdad no literarios (como también el 18 de Durán). Citaremos, sin embargo, algunos versos de dicho romance, no sobradamente comedidos, pero de brillantísima ejecución, excepto en algún punto donde fracasa el buen gusto:

Todo es gala el Africano,
Su vestido esparce olores,
El lunado arco suspende
Y el corvo alfanje depone.
Tórtolas enamoradas
Son sus roncos atambores,
Y los volantes de Venus
Sus bien seguidos pendones.
Desnuda el pecho anda ella,
Vuela el cabello sin orden;
Si lo abrocha es con claveles,
Con jazmines si lo coge.
El pie calza en lazos de oro
Porque la nieve se goce
Y no se vaya por pies
La hermosura del orbe.
Todo sirve á los amantes;
Plumas les baten veloces
Airecillos lisonjeros,
Si no son murmuradores.
Los campos les dan alfombras,
Los árboles pabellones,
La apacible fuente sueño,
Música los ruiseñores.
Los troncos les dan corteza
En que se guarden sus nombres
Mejor que en tablas de mármol,
O que en lágrimas de bronce.

(10) Léese en el romancero manuscrito que se guarda en nuestra biblioteca universitaria y provincial. La copia es muy incorrecta, como puede verse en los siguientes versos que hemos debido corregir, algunos conjeturalmente. Estancia I, verso 1: La madre Primavera; verso 3: De las lluvias importunas; verso 7: Ya se quitan los tiempos (*témpanos* fué adivinado por D. J. Llausás). — Estancia II, verso 3: Con que se gocen y miren; verso 7: En los brazos del olmo.—Estancia III, versos 5 á 7: Ya la noche temerosa—Corre la luz ya del alba— Y al alba nublosa y triste...—¿Acaso debía tan sólo corregir el *Ya* en *Y á*, dejando como está lo restante?

(11) Á continuación insertamos los tres romances que esta colección iba á tener de más sobre la de Durán.

XI.

Las ocho cabezas.

Pártese el moro Alicante
Víspera de San Cebrián;
Ocho cabezas llevaba
Todas de hombre de alta sangre.
Sábelo el rey Almanzor,
A recebírselo sale;
Aunque perdió muchos moros,
Piensa en esto bien ganar.
Manda hacer un tablado
Para mejor las mirar;
Mandó traer un cristiano
Que estaba en captividad:
Como ante sí lo trajeron
Empezóle de hablar;
Díjole: — Gonzalo Gustos,
Mira quién conocerás;
Que lidiaron mis poderes
En el campo de Almenar;
Sacaron ocho cabezas,
Todas son de gran linaje.—
Respondió Gonzalo Gustos:
— Presto os diré la verdad —
Y limpiándoles la sangre
Asaz se fuera á turbar;
Dijo llorando agramente:
— ¡Conózcolas por mi mal!
La una es de mi cabdillo,
¡Las otras me duelen más!
De los infantes de Lara
Son, mis hijos naturales.—
Así razona con ellos
Como si vivos hablasen:
— ¡Dios os salve, el mi compadre,
El mi amigo leale!
¿Adónde son los mis hijos,
Que yo os quise encomendar?
Muerto sois como buen hombre,

Como hombre de fiar.—
Tomara otra cabeza
Del hijo mayor de edad:
— Sálveos Dios, Diego González,
Hombre de muy gran bondad,
Del conde Fernán González
Alférez el principal;
A vos amaba yo mucho
Que me habíades de heredar. —
Alimpiándola con lágrimas
Volviérala á su lugar,
Y toma la del segundo,
Martín Gómez que llamaban:
— Dios os perdone, el mi hijo,
Hijo que mucho preciaba;
Jugador era de tablas
El mejor de toda España,
Mesurado caballero,
Muy buen hablador en plaza.—
Y dejándola llorando
La del tercero tomaba:
— Hijo Suero Gustos,
Todo el mundo os estimaba,
El rey os tuviera en mucho,
Sólo para la su caza:
Gran caballero esforzado,
Muy buen bracero á ventaja.
¡ Rui Gómez vuestro tío
Estas bodas ordenara! —
Y tomando la del cuarto
Lasamente la miraba:
— ¡ Oh hijo Fernán González!
(Nombre del mejor de España,
Del buen conde de Castilla
Aquel que vos baptizara.)
Matador de puerco espín,
Amigo de gran compaña!
Nunca con gente de poco
Os vieron en alianza. —
Tomó la de Ruy Gómez,
De corazón la abrazaba:
— ¡ Hijo mío, hijo mío!
¿ Quién como vos se hallara!
Nunca le oyeron mentira,
Nunca por oro ni plata;
Animoso, buen guerrero,
Muy gran feridor de espada,
Que á quien dábala de lleno,
Tullido ó muerto quedaba.—
Tomando la del menor
El dolor se le doblaba:
— ¡Hijo Gonzalo González!

¡Los ojos de doña Sancha!
¡Qué nuevas irán á ella
Que á vos más que á todos ama!
Tan apuesto de persona
Decidor bueno entre damas,
Repartidor en su haber,
Aventajado en la lanza.
¡Mejor fuera la mi muerte
Que ver tan triste jornada!
Al duelo que el viejo hace
Toda Córdoba lloraba.
El rey Almanzor cuidoso
Consigo se lo llevaba,
Y mandó á una morica
Le sirviese muy de gana.
Esta le torna en prisiones
Y con amor le curaba;
Hermana era del rey,
Doncella moza y lozana.

XC.

La esperanza engañosa.

Ya la madre Primavera
Sacude el cabello y canas
De las nieblas importunas,
De la nieve y las escarchas.
Ya pasa el Hebrero loco,
Ya las tempestades pasan,
Ya se derriten los témpanos,
Ya se renuevan las plantas,
Ya los campos se aseguran
De las lluvias y borrascas;
Ya se retiran las nubes,
Ya muestra el cielo su cara.
Tan sólo mi esperanza al agua de mis ojos
Promete flores y produce abrojos.

Ya van trocando los ríos
En cristal las turbias aguas
Con que se gocen y miren
De los frutales las ramas.
Ya los álamos de Alcides
De nuevas hiedras se enlazan
Y en los brazos de los olmos
Renacen las verdes parras.
Ya son rosas las espinas,
Ramas de flores los cardos,
Las marchitas hojas lirios
Y las escobas retamas.
Tan sólo mi esperanza al agua de mis ojos
Promete flores y produce abrojos.

Ya gozan en flor los campos
El dulce fruto que aguardan
Y al fin lo que se promete
No se mengua aunque se tarda.
Y á la noche tenebrosa
Corre ya la luz del alba
Y al alba nublosa y triste
La tarde serena y clara.
El día más importuno
Espera en el de mañana,
La esperanza más estéril
Florece al fin ó se acaba.
Tan sólo mi esperanza al agua de mis ojos
Promete flores y produce abrojos.

XCI.

Romance religioso.

Entre sus brazos llevaba
A Jesús de Nazaret:
Los calores eran muchos
Y el niño tenía sed.
— No pidás agua, mi niño,
No pidas agua, mi bien,
Que los ríos bajan turbios
Y no se pueden beber.
En el huerto de San Pablo
Hay un rico narangel,
Un pobre ciego lo guarda,
Un ciego que nada ve.
— Dame, ciego, una naranja
Para el niño entretener.
— Cójala, coja, señora,
Coja lo que es menester.
Ella coge de una en una
Y flores de tres en tres;
Cuantas más el niño come,
Más volvían á nacer.
Ya se marchó la señora,
El ciego empezaba á ver.
— ¡Quién es aquella señora
Que á mí me ha hecho tanto bien!
— La Virgen María ha sido,
Que otra no pudiera ser.

FIN DEL TOMO V.





